




*MA

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

FUNFZEHNTER JAHRGANG
vom 6. Januar 1813 bis 29. December 1813.



Cherubini



Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.



Zu diesem Jahrgange kommen 10 Intelligenzblätter, 6 Beylagen und 2 Kupfer

INHALT

des

funfzehnten Jahrgangs

der

Allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahr 1813.

I. Abhandlungen.

II. Recensionen, und kurze, beurtheilende Anzeigen.

1. Schriften über Musik.

2. Musikalien.

A. Gesang.

a) Kirchenmusik.

b) Opern.

c) Cantaten.

Pinyttädtler Cantate für unsere Kinder, Klav. Ausz. Seite 632.
Häufel, Abend bei Fest, (Timotheus oder die Gewalt der Musik,) bearbeitet v. Mozart, 402
Sterneschen, Lob des Gesangs, Klav. Ausz., 136.

d) Mehrstimmige Lieder u. andere Gesänge

Eisenhofen, 6 gesellschaftliche Gesänge, 4stimmig, 711
Fink, Volkslieder, 3 u. 4stim., 519
Haydn, 4stim. Gesänge, 720
Krebs, Duett mit 2 Guitarren, 776.
Lindner, musikal. Jugendfreund, 1 u. mehrst., 137
Luja, deutsche Lieder, 1 u. 4stim., 360.
Nägeli, 1 u. 2stim. Singstücke, 339
— geistl. Lieder, 1 u. mehrstim., 339
Schnow, Skolien, 3stim. Canons, 571.
Steckel, Terzett, mit Pf., 87.

e) Lieder und andere Gesänge für Eine Stimme.

Abeille, d. Jüngling am Bach, mit Pf. 36.
Berger, 6 deutsche Lieder, mit Guit., 404
Blaher, 6 Lieder, mit Pf., 652.
Böhner, 3 Lieder, mit Pf., 801
Bornhard, Seufzer, mit Guit., 387.
Danzi, 6 franz. Romanzen, mit Pf., 407
— ital. Canzonetten, mit Pf., 661
Dillenburg, Ernst und Scherz in Liedern, mit Pf., 356.
Eisenhofen, 6 Gesänge mit Guit., 534
Frase, Lieder, mit Pf., 227.
Gänsbacher, die Erwartung, mit Pf., 472
Harder, 8 Gesänge, mit Pf., 791
Kanne, 3 deutsche Lieder, mit Pf., 713.
v. Krufft, 4 Lieder aus Körner, mit Pf., 252
L. de N., spanische Lieder, mit Pf., 257
Mathiasmel, 12 Canzonetten, mit Pf. oder Guit., 439
— 6 Lieder, mit Pf., 416
v. Moltke, Lieder von Fouqué, mit Pf., 333
Moritz, 13 Lieder, mit Pf., 272.
Motes, Holty's Elegie, mit Pf., 645
Mozart, Scene und Arie f. den Bassstimme, zum Gebrauch für Concerte, Klav. Ausz. u. Orchesterstimmen, 646
Rauff, 6 franz. Romanzen, mit Pf., 708
Schiebe, 2 Gesänge, mit Pf., 568.
— 6 deutsch. Lieder, mit Pf., 568.

Schlott, 3 ital. Canzonetten, mit Pf., Seite 72
Schmidt, 24 Lieder, mit Pf., 88
Schneider, Fried. Lieder, mit Pf., 453
Stegmann, die Liebe und d. Hausfreund, mit Pf., 372
Steckel, Scene u. Rondo, mit Pf., Viol. u. Violoncell, 87
— 6 ital. Ariette, mit Pf., 651
Tomaschek, Bürgers Leonore, mit Pf., 674.
Weber, Gottfr., 12 Gesänge, mit Pf. od. Guit., 591
Weber, Mar. v., 6 Gesänge, mit Pf., 62
Wolleck, 6 ital. Gesänge, mit Pf., 659
— 6 deutsche Lieder, mit Pf., 660

B) Instrumentalmusik.

a. Symphonien und Ouvertüren.

(Wo es nicht anders angegeben ist, in Orchesterstimmen.)

v. Beethoven, Ouvert., Zwischenacte u. Gesänge zu Goethes Egmont, (auch im Klav. Ausz.) 675
Braun, Symphonie, 378
Cherubini, Ouvert. aus Oper Anakreon, f. d. Pf. zu 4 Händen arrangirt, 36
Eberl, Ouvert. aus Oper Andromeda, 307
Kanne, Ouvert. zur Oper, die Stimme der Natur, 353
— Ouvert. zur Oper Erik, 355
Mozart, Symphonie, arrang. f. Pf. zu 4 Händen, 408.
— Symphonie, arrang. f. Pf. zu 4 Händen, 556.
Romberg, A., Symphonie, 828
Romberg, B., Ouvert. zur Oper Ulysses und Circe, 525.
Weber, Mar. v., Symphonie, 553
— — Ouvert. zur Oper, der Beherrscher der Geister, 601.
Wilms, Symphonie, 373

b. Concerte.

Lessel, Conc. f. d. Pf., 464
Schneider, G. A., Conc. für d. Flöte, 650.
Weber, Mar. v., Conc. f. d. Pf., 726

c. Tänze für volles Orchester.

Ungr., Favoritwalzer der Kaiserin von Frankreich, 276

d. Musik für Solo-Instrumente.

a) von zweyen bis zu sieben.

Baillot, 6 variirte Themata für 2 Viol., 679.
Baldenecker, gr. Sonat. f. Pf. u. V., 243.
v. Beethoven, 2 Trios f. Pf., V. u. Violoncell, 161

III. Correspondenz.

Nachrichten aus

IV. Miscellen.

V. Beylagen.

VI. Intelligenzblätter.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Januar. **N°. 1.** 1813

Zur Einleitung.

Man muss ein sehr hartes Herz haben, wenn man die menschliche Gesellschaft des Trosts und des Beystands berauben will, den sie aus Poesie und Kunst wider die mannigfaltigen Bitterkeiten des Lebens schöpfen kann. Man befreye uns von unsern Widerwärtigkeiten, oder man erlaube uns, sie zu lindern! — — Künste und Wissenschaften errichten eine Art Bündniss in der Welt, und natürlich dünkt mich's, dass alle, die das Glück haben, zu diesem Bündniss zu gehören, wechselseitigen Antheil an dem frohen Gedeihen nehmen, das dieser und jener ihrer Genossen erfährt; dass sie sich aber nicht unter einander verfolgen — —

König Friedrich II. von Preussen.

Wo für alle Zeiten die Form dastehet, (wie in Bildhauer- und Maler-Kunst,) da muss sich nothwendig das Urtheil fortwährend an ihr schärfen, berichtigen, ergänzen. Anders scheint es aber mit dem zu seyn, was in der Luft verhallet — mit Musik und Sprache. Wer kann das wellenergiessende Meer, wo jede Woge mit dem Augenblick verschwindet, unter Einen Blick fassen, in eine Form beschränken? Daher urtheilen Nationen, Zeiten, Menschen, über Musik und Poesie so verschieden! Daher verändern sich diese so sehr mit Nationen, Zeiten, Menschen! So scheint es; die *Regeln des Einverständnisses* liegen aber dennoch, sowol im Material der Kunst, als im Subject der, diese Künste geniessenden, immer nur *menschlichen* Empfindung. Die Verhältnisse der Harmonie sind allen Völkern dieselben; die Empfänglichkeit unsers Organs kann gradweise geübt, also auch berechnet und compensirt werden; mithin ist ein allgemeiner Maasstab, ein *Einverständniss* möglich. Und wollten auch die Meister der Kunst aus verschiedenen Zeiten und Völkern ihre Eigenheit nicht verläugnen: das musikalische Ohr *des Verstandes* ordnet dennoch sie alle, indem es jeden *in seiner Eigenheit* schätzt und aus ihr ins Allgemeine emporhebt. Die *Sprachen* gehen auf einer Wolke von Willkührlichkeiten; die Schälle in ihnen sind dem Ungewohnten sogar oft widrig: beym völligen Verständniss derselben öffnet sich indess ein *Ohr der Seele*, das, über alles Willkührliche erhaben, sie, wie reine Musik der Gedanken und Gesinnungen, hört. Kühn also treten wir vor jedes Kunstwerk auch der Sprache, vergessen diese, und vernehmen in ihr mit dem Verstande nur das Werk des Verstandes. Unserm Blick verschwinden Völker und Zeiten. Natürlich, dass sich mit diesen das Ideal des Schauens immer höher und höher hebt, wie eine Sonne der Menschheit gehet es auf, die über *alle* Völker und Zeiten leuchtet. Je mehr Kunstwerke aus verschiedenen Völkern und Zeiten uns zur Vergleichung dastehn, desto heller sehen wir, was jedem mangelt, worin das und jenes vorzüglich glänzet. Von sichtlichen Formen steht die Bildhauerey im Vorhofe des grossen Tempels, die Schauspielkunst mit allen ihren Geschwistern im Adytum desselben; der Geist des Epos schwebt über dem ganzen Bau, und der lyrische Chor umschliesst seine beyden Seiten. Heut und hierin hat dieses, gestern und darin hat jenes Volk, jene Sprache, triumphiret. Wer sich an Eine Zeit, gehöre sie Frankreich oder Griechenland zu, sklavisch schliesst, das Zeitmässige ihrer Formen für ewig hält, und sich aus seiner lebendigen Natur in jene Scheingestalt hineinwähnet: dem bleibt jene unerreichbare, lebendige Idee fern und fremde — *das Ideal, das über alle Völker und Zeiten erhebet.*

Herder.

Preisschrift über den Zustand der Musik in Italien.

Die italienische Gesellschaft der Wissenschaften und Künste hatte, wie auch aus diesen Blättern bekannt ist, die Preisfrage aufgegeben: in seinem ganzen Umfange und mit den angemessenen Vergleichungen den gegenwärtigen Geschmack und Zustand der Musik in Italien zu bestimmen, die darin etwan eingerissenen Fehler und Missbräuche anzuzeigen, und endlich die schicklichsten Mittel anzugeben, wodurch dieselben gehoben werden könnten, und die Musik zu ihrer höchsten Vollkommenheit sich emporbringen liesse. Unter den eingegangenen Preisschriften wurde die, des Hrn. Perotti, ersten Kapellmeisters an S. Marco in Venedig, gekrönt, und nun, den Gesetzen des Instituts gemäss, gedruckt.

(*Dissertazione di Giannagostino Perotti di Vercelli, Accademico filarmonico di Bologna — — coronata dalla Società Italiana di scienze, lettere ed arti il dì XXIV. giugno MDCCCXI.* Venezia nella tipografia Picotti, 1812. 120 S. 8.)

Der Verf. zeigt so viele Kenntniss des Vergangenen und eben jetzt Bestehenden, wiewol auch, unserer Einsicht nach, nicht eben tiefe, in Ansehung dessen, was eine bessere Zukunft herbeyführen müsse — dass ein Auszug aus dieser Schrift den deutschen Kunstfreunden vielleicht nicht unwillkommen seyn wird, indem eben sie sich von jeher von den Kunstfreunden anderer Nationen auch dadurch ausgezeichnet haben, dass sie, die Blicke nicht blos auf die Heimath gerichtet, immer zugleich wissen wollten: wie steht es in der Fremde? und wie stehet die Fremde zu, was ihr eigen ist, und — euch eben? (von welchem Letztern jedoch hier wenig die Rede seyn wird.) Wir geben also denen Auszug, und zwar in dem, was wissenschaftlich Gebildeten in Deutschland schon bekannt, oder was blos von localem Interesse ist, möglichst kurz: im Uebrigen eher zu ausführlich, als die Sache selbst verlangt, und als nöthig ist, um zugleich die Behandlungsweise derselben durch Hrn. P., der in seinem Vaterlande durch diese kein geringes Ansehn erlangt hat, einigermaassen kenntlich zu machen. Dass übrigens manches in dieser Schrift Bemerkte auch in Deutschland seine Anwendung und wohlthätige Folgen finden könnte, brauchen wir wol kaum hinzuzusetzen.

Die Abhandlung zerfällt in drey Haupttheile. Der *erste* beantwortet die Frage nach dem Zustande der Musik von der Epoche ihres Wiederauflebens an bis zu unserer Zeit. Der Verf. entschuldigt sich, dass er, um in den Grenzen der Preisfrage zu bleiben, nicht der grossen deutschen Meister, eines Händel, Bach, Mozart, Haydn, gedenkt, da diese seiner Nation nicht angehören. Er übergeht auch aus einer frühern Periode die Verdienste eines Guido, Franchino Gaffurio, Lodov. Fogliani, D. Nicola Vicentino, Zarlino u. a. m. und beginnt von der letzten Epoche des Wiederauflebens der Musik in Italien. Ludwig XIV. gab den ersten Anlass, sie aus dem Verfall zu heben, worin sie durch die Invasionen fremder Völker gerathen war. Die ersten Italiener, die durch ihn nach Paris gezogen wurden, waren Corelli, Lulli, Rossi, u. a., Virtuosen die nun da unter einander, und vorzüglich mit Lulli aus Florenz, zu wetteifern anfingen. Lulli dieser grosse Violinist und Componist, genoss bis zum Tode die höchste Gnade des Königs: denn unglücklicherweise hatte seine Partey über Corelli gesiegt. Als dieser nach Italien zurückgekehrt war, schrieb er seine Werke, deren Verdienst allgemein bekannt ist. Ihm müssen wir den Ruhm zugestehen, dass er mehr Grazie in seine Arbeiten legte und eine bessere Melodie geltend machte. Das fünfte unter seinen Werken zeichnet sich besonders aus, wo vorzüglich in den Adagio's der schönste Gesang mit einer wohlgeordneten Harmonie verbunden ist. Corelli's Beyspiel weckte die damaligen Contrapunctisten, die bisher die Harmonie nur in schweren Verwicklungen steif und geschmacklos behandelten. Sie lernten mehr Werth auf Melodie, als Hauptsache, setzen, und mussten, um zu gefallen, ihrem Meister folgen, und ihre Fugen, Canons u. dergl. wenigstens einfacher und anmuthiger schreiben. Im Streben nach einer einfachen Melodie erwarben sich: zuerst Ruf Melani zu Rom, Segreno zu Venedig, Bassani zu Ferrara, Stradella zu Genua, Colonna zu Bologna u. a., die gegen Ende des 17ten Jahrhunderts lebten. Unter dem Beyspiel der ersten erwachten auch andre Genies, z. B. Gaetano Greco, Albinoni, Caldara, Buononcini, Sandoni aus Bologna, von denen die beyden letztern den Ruf des italienischen Namens selbst zu Händels ruhmvoller

Periode in England behaupteten. Der berühmte Tartini, erster Violinist der Kapelle del Santo in Padua, um den Anfang des 18ten Jahrhunderts, erwarb sich den Ruhm eines der kunstverständigsten Schriftsteller, und vervollkommnete die Violin, indem er ihre zu dünnen Saiten verstärkte, dem Bogen mehr Länge gab, und durch dessen geschickte Führung dem Instrument einen Ton voll Stärke und Anmuth ablockte. Aus der Schule Corelli's und Tartini's gingen Locatello Bergamasco, Somis, Geminiani, Nardini u. a. ausgezeichnete Männer hervor. Durch die Bemühung solcher Meister ward die Instrumentalkunst vervollkommnet. Man fing an, die Instrumente des Orchesters auf eine neue Art zu stellen, so dass keins das andre verwarte, doch alle zusammen den Sänger überstimmten. Auch die verschiedenen musikal. Akademien, die hier und da in Italien blühten, beförderten den Flor dieser Kunst. Eine der zuerst errichteten war die zu Neapel, die König Ferdinand v. Arragonien stiftete. Sie bildete viele treffliche Muster. In Siena entstand eine Akademie der Musik und Poesie. In Verona existirte schon früher die Akademie de' *Filarmonici*. In Bologna, wo zuerst die Akademie *de Filomusi* bestand, wurde die der Filarmoniker errichtet, welche die berühmteste ward. Diese ehrt unter ihren Stiftern D. Agostino Filipucci, den Meister des trefflichen P. Angelo Predieri, den ersten Lehrer des gelehrten P. Martini, und zählte unter ihren Mitgliedern die bedeutendsten Contrapunctisten.

Bey diesen grossen Fortschritten der Instrumentalkunst erkannte man auch die Nothwendigkeit, gleiche Sorgfalt auf den *Gesang* zu wenden. Daher wurden öffentliche Singschulen in Neapel, Rom, Bologna, Venedig, Modena, Genua, Mayland, Florenz errichtet. Bald gingen daraus die trefflichsten Subjecte hervor, wie aus der Neapolitaner Ferri Feragino und Farinelli, aus der Bologneser Guadagni und Bernacchi, der noch berühmter ist durch seine Schüler Raff, Tedeschi, Guarducci, Mancini; aus der Florentiner Schule die berühmte Vittoria Tesi; aus der Venezianischen die Faustina Bordoni, u. a. m. In Hinsicht der *Opera* bot man sich auch zu Verbesserungen die Hände. Man suchte die Ouvertüre lebendiger und effectvoller zu machen, die Recitative anmuthiger zu modeliren, und den Arien mehr Einfalt und Wahrheit zu geben. Aber wie konnte man zu dem grossen Ziel der Reform der Theaters gelangen ohne Beyhülfe der Poesie? Diese war so gemein und uninteressant, dass sie die Wirkung der Musik sogar schwächte. Belege dazu geben die Opern, die von Aless. Scarlatti, Leon Leo, Feo, Colonna, und Nic. Porpora um jene Zeit in Musik gesetzt wurden. In diesen Compositionen waren zuerst die Arien in anmuthigere Melodien gekleidet und mit reicherem und glänzenderem Accompagnement unterstützt, jedoch dies alles trotz der Poesie, die ihre Schwester gänzlich schwächte und herabzog. Die Dichter mussten daher die musikal. Poesie reformiren, an die Stelle des schwülstigen, kalten, kindischen, unnatürlichen Styls den erhabenen, affectvollen, einfachen setzen, voll edler und wahrer Gemälde, voll starker und meisterhaft ausgeführter Charaktere. Damals waren die Madrigale gewöhnlich, die erste Gattung, die man in Musik setzte, und in deren Composition sich Luca Marenzio, Monteverde, Clari u. a. sehr berühmt machten. Der Abb. Anton. Patrizio Veneto, aufgemuntert von Bened. Marcello, schrieb Cantaten, und in der That empfehlen sich *la Cassandra*, *il Timoteo*, *l'Andromaca* u. a. durch poetischen Werth, und in musikal. Hinsicht sind sie das Hauptwerk Marcello's, den man den Fürsten der harmonischen Musik nennen kann, den Stolz Venedigs und des ganzen Italiens, dessen Name den Zeiten trotzen wird. Auch darf der Poesie der Psalmen von Ascan. Giustiniani, die sich ganz für Musik eignet, ihr Lob nicht versagt werden, worin auch der in aller schönen Literatur sehr bewanderte Marcello als Componist das grösste Verdienst hat. Dies Werk gründet allein schon den Ruhm dieses Zeitalters. Sein grosser Styl, seine gründliche Kenntniss, seine Verbindung der antiken mit der modernen Musik, seine Leichtigkeit in der Behandlung und im wahren Ausdruck des Textes — alles zeigt, *Marcello* war einer von den wenigen, die das Ziel trafen. — In der dramatischen Dichtung verbannte man die damals gewöhnliche Versetzung des Ernsten mit dem Possenhaften, und versuchte den Vers geschmeidiger und harmonischer, das Recitativ interessanter, und die Arien fliessender zu machen. Man erkannte, dass die Musik Abwechslung der Sylbenfüsse erfodert, und dadurch Mannigfaltigkeit der Melodie gewinnt. Nach mehreren lobenswerthen Versuchen anderer erhob sich Apostolo Zeno als wahrer Reformator, wo nicht Schöpfer des Drama, dem die Musen lächelten; würdig wusste er edle, grosse, glänzende

Gegenstände zu behandeln und dem grossen Metastasio den Weg zu bahnen. Dieser wandte als Musikkenner allen Fleiss darauf, durch Mannigfaltigkeit der Versmaasse und Harmonie des Verses sich der Musik anzuschmiegen, die wahre, lebendige Sprache des Herzens an die Stelle des matten, frostigen Ausdrucks der vorhergehenden Zeit zu setzen, und der Harmonie eine Zeichnung darzubieten, die mit frischen Farben und feuern Tinten ausgemalt werden könnte. Ihm verdanken wir die Vortrefflichkeit, zu der damals der italienische Geschmack in der Musik gelangte, und sein Feuer weckte Funken in der Brust eines Pergolese, Vinci, Jomelli u. a. Metastasio verschmähte es nicht, mit den Componisten gemeinschaftliche Sache zu machen, wie Quinault mit Lulli, wohl überzeugt, dass nur dann beyde Künste sich des menschlichen Gemüths bemeistern könnten. Dessen ungeachtet herrschte in den Opern der damaligen Zeit, wie in denen des Gasparini, des jüngern Scarlatti, Dannoo, Durante, Vinci, Perez, Sarro, Mancini, noch das widersinnige *Da Capo* — das Wiederholen des ersten Theils, auch der Bravourarien, wodurch der Zuhörer von der Handlung ab und blos auf den Sänger hin gelenkt wurde. Auch war die Verschiedenheit des Styls und die äusserste Kürze auffallend, womit der zweyte Theil solcher Arien componirt war. Eine andre Sonderbarkeit war, gleichsam vertragsmässig, allemal mit lang anhaltenden Vocalen zu schliessen, blos um eine Reihe Noten hören zu lassen, von denen sich der Sänger und Musiker einen Vorrath für jede Gattung Musik und Poesie ohne Unterschied bereit hielt, wiewol der Ausdruck des Textes dadurch litt. Selbst Pergolese war von solchen Fehlern nicht frey, dessen Werke doch in Italien so grossen Beyfall fanden, weil sich darin die Simplicität mit dem Edlen verband, wie seine Opern *Olimpiade*, *Orfeo*, *la Serva padrona*, und vorzüglich sein *Stabat mater* beweisen. Um solche tief gewurzelte Missbräuche aufzuheben, musste ein musikalisches Genie aufstehen, das Philosophie, Poesie und Gelehrsamkeit in sich vereinigte. Ein solches war Jomelli aus Neapel. Er war ein Raphael in der Musik; solche Originalität glänzt in seinem Styl, so viel Fruchtbarkeit, Lebhaftigkeit, Feuer, Gründlichkeit und Wahrheit des Ausdrucks zeichnet seine Werke aus. Nachdem er sich unter Feo, in der neapolitanischen Schule gebildet und schon treffliche Proben abgelegt, begab er sich, auf dessen Rath, in die Schule des trefflichen P. Martini, für dessen Ruhm seine *Geschichte der Musik*, sein *Saggio del Contrapunto* und viele andre Werke, die Menge seiner Schüler, und seine einsichtsvollen Compositionen in jeder Gattung, zeugen. Erleuchtet von einem solchen Meister konnte Jomelli nun eine neue Bahn betreten. In seinen Producten triumphirt der wahre Ausdruck der Poesie, so dass man ihnen keinen verschiedenen Text unterlegen kann, wie doch oft bey den Werken Andrer mit Glück geschehen ist. Wiederholt er die Worte, so geschieht es blos wegen der grössern Stärke des leidenschaftlichen Ausdrucks, und um die Aufmerksamkeit auf den Hauptgegenstand zu heften. Er modulirte nicht willkürlich, sondern nach dem verschiedenen Tone der Poesie und der Affecte, so dass man aus seiner Musik auch ohne Text den Sinn erkennt. Mit unvergleichlicher Leichtigkeit behandelte er die verschiedenen Style der Musik, und zeigte sich bald erhaben, bald leidenschaftlich, bald anmuthig und zärtlich. Auch den Contrapunct wandte er zweckmässig an. Durch ihn erhielten die Arien eine vorher unbekannte Energie, so wie die Recitative, und auch die Duetten, Terzetten, indem er diese mit den interessantesten Situationen des Drama verwebte. — Aber damals blühte nicht blos die Theatermusik, so wie die der geistlichen Oratorien, welche besonders zu Venedig in den vier Conservatorien im Ruf standen, sondern es gab auch nicht wenige *Kirchencomponisten* von Verdienst. Die Capelle del Santo zu Padua besass einen Valotti, der im gleichzeitigen Wetteifer mit Martini, dem Kapellmeister zu S. Francesco zu Bologna, um die Palme stritt. Zu S. Marco zu Venedig verband Buranello mit tiefer Einsicht vorzügliches Talent, und erregte mit dem Zauber seiner Musik, trotz aller Hindernisse im Publicum, grossen Enthusiasmus. Die Kapelle zu Loretto hatte zur selbigen Zeit den berühmten Abt Basily, der diesem Heiligthum die kostbarsten Werke hinterliess. In Mayland folgte dem talentvollen Carlo Baliani ein Fioroni, der es mit den besten Meistern der neapolitanischen Schule aufnehmen konnte. In Rom suchte Jomelli mit aller Macht seinen Vorgänger, Palestrina, zu übertreffen, die Stütze der Kirchenmusik, den Urheber der nach seinem Namen genannten Gattung des Kirchenstyls. Fast alle, auch die kleinsten Städte Italiens beeiferten sich, treffliche Meister zu haben. Und alle diese Kapellen erfoderten zum Dienst eine ansehnliche Menge

Sänger, Organisten, Instrumentisten; daher strömten die jungen Leute zahlreich den errichteten Musikschulen zu, vom Ruhm und von der Aussicht auf ehrenvollen Unterhalt aufgemuntert. — Indem sich die Singschulen im Flor erhielten, folgten auf die oben genannten Sänger ein Aprile, ein Elsi, die Gabrieli, die De Amicis u. a. An diese schlossen sich die neuern an: Rubinelli, Marchesi, Crescentini, Senesino, und unter den Tenoristen, Ansani, Davide, Babbini; unter den Sängerinnen, Morigi, Marchelli, Todi, Banti, Silva, Grassini, Catalani. (Hier bezieht sich der Verf. auf Arteaga's *Rivoluzioni del teatro* T. 3. p. 10., worin dieser der Kunst und Verfeinerung des italienischen Gesangs eine grosse Lobrede hält, jedoch auch klagt, dass man von dem herrlichsten Talent zum Gesange eine, der Poesie und Musik gleich nachtheilige Anwendung mache. Unter solchem Tadel sind aber diejenigen nicht begriffen, welche mit dem feinsten Geschmack blos den präcisen Ausdruck der Empfindungen, die Sprache der Affecten, sich zum Ziel setzten. Ein solcher Sänger war Pacchierotti. Wer konnte sich, sagt der Verf., bey seinem pathetischen Recitativ der Thränen enthalten? wen riss nicht sein Feuer mit sich fort? wessen Ausdruck hatte mehr Innigkeit und Wahrheit? Kurz, durch ihn kam der Gesang im verflossenen Jahrhundert auf den Gipfel der Vollkommenheit.)

Wie sicher und richtig das *Publicum* durch so gebildete Sänger über Meisterwerke zu urtheilen in Stand gesetzt wurde, beweist die glückliche Aufnahme der Opern eines Piccini, Sacchini, Bertoni, Borghi, Paesiello, Bianchi, Anfossi, Guglielmi, Prati, Gazzaniga u. a., von welcher Klasse noch ausgezeichnete Componisten leben, die, wo es auch sey, allgemeine Bewunderung erregt, und die Kunst der Vollkommenheit näher gebracht haben. Piccini hat unter allen am meisten zur Reform des ital. Theaters beygetragen. Begabt mit besonderm Talent, mit der fruchtbarsten Phantasie, ein tiefer Kenner der Kunst, und vertraut mit der *Literatur*, behandelte er die Composition als Philosoph, und erwarb so seinen hohen Ruhm nicht blos in Italien, sondern in dem ganzen gebildeten Europa, und besonders in Frankreich. Ihm und andern, oben erwähnten Meistern verdankt man die Einführung der Arien von mancherley Charakter, die Rondo's, die lebhaften Polonaisen, die Gebete, die neue Form der Bravouren, die Aufhebung der gleichstimmigen Instrumentalbegleitung des Gesanges, die ihn erstickte, die Einführung der mit der Handlung verbundenen Chöre, die grossen concertirenden Stücke, die Einschaltung der Finalen in ernsthafte Opern, welche lebhaft ausgemalte Tableaux bilden und den Hauptpunct der Handlung noch mehr hervorheben und erhellen. Alle die genannten Meister haben ihren eignen Charakter. Man unterscheidet den feurigen Piccini vom zärtlichen Sacchini, den nachdrücklichen Sarti vom gelehrten und natürlichen Bertoni, den angemessenen und lebhaften Borghi, von Paesiello in seinem anmuthigen und netten Styl, den majestätischen und glänzenden Bianchi von Anfossi in seiner ausgezeichneten Simplicität, den tiefen und einnehmenden Salieri von dem blühenden und beredten Guglielmi. Um Cimarosa zu würdigen, betrachte man seine vielfachen herrlichen Werke — unter denen, welche hieher gehören, besonders seine *Orazi e Curiazi*, worin jedes Stück von ungemeinem Werth ist. Doch darf man einen Fehler dieses grossen Meisters nicht verhehlen, nämlich, dass er in ernsthaften Opern öfters komische Züge anbringt. An andern Flecken, von denen auch gleichzeitige Componisten nicht frey sind, haben mehr die auf Metastasio gefolgten Dichter, oder die Sänger und die ins Theaterwesen eingeschlichenen Missbräuche Schuld. — Der noch lebende Asioli, Kapellm. des Vicekönigs von Italien, hat sich mit seinen Theater- und Kirchenmusiken ausgezeichnet, und auch mit seinen Sonetten, Canzonen, sapphischen Oden und *Ottave rime* den Umfang des musikal. Ausdrucks bewiesen. — Als die drey Sterne des jetzigen Italien. Horizonts nennt der Verf. Sim. Meyer, (der, obgleich Böhme v. Geburt, doch von den ersten Jahren an nach Italien kam, unter Bertoni den Contrapunct studirte, und, nachdem er sich lange in Venedig aufgehalten, nach Bergamo als Kapellmeister gekommen ist,) Paer und Cherubini. Bey allem höchsten Verdienst findet er sie doch nicht von Tadel frey, wenn man erwäge, dass sie vom herrschenden Verlangen, sich auszuzeichnen und die Kunst immer mehr zu verfeinern, sich oft zu einem übermässigen Pomp der Instrumentalmusik haben verleiten lassen.

(Die Fortsetzung folgt.)

N a c h r i c h t e n.

Frankfurt a. M. d. 14ten Dec. Hr. Eugen Thurner, königl. westphäl. Kammermusicus, gab am 11. d. hier ein öffentl. Concert, von dem ich gern referire, weil ich da von einem jungen, geistreichen Componisten und Virtuosen zu sprechen habe. Er ist schon einigemal in diesen Blättern sehr vortheilhaft erwähnt, u. viele hiesige Künstler kannten ihn noch von jener Zeit, als er in der, zu ihrer Zeit allerdings sehr lobenswerthen Kapelle des seel. Bernard in Offenbach als junger, vielversprechender, angehender Künstler engagirt war. Vielleicht ist ihm selbst auch eben um deswillen das jetzige hiesige Urtheil nicht gleichgültig. Wir hörten 1) Introduction und Allegro einer Symphonie von Thurner, aus welchen zu erkennen war, dass der Componist sehr lebendige Phantasie, bedeutende, selbst kühne Gedanken, und die Geschicklichkeit besitze, alles sehr gut und wirksam zu instrumentiren: aber die Fähigkeit, gute Sätze nun auch gut zu verbinden und zu einem wahren Ganzen zweckmässig zu ordnen, und so zu verarbeiten, dass dann das Werk auch den Anforderungen des gebildeten Kunstverstandes und tiefern, bleibenden Gefühls entspricht — diese vermisste jeder Kenner. Hr. Th. scheint diesen wichtigen, am Ende doch entscheidenden Theil der höhern ästhetischen und tiefern artistischen Bildung in der Composition beym Studium zu weit umgangen zu haben; er wird ihn aber vor dem Gemeinen, wie vor dem sich selbst Erschöpfen bewahren, wird ihn auf eine weit höhere Stufe setzen und darauf erhalten, wenn er das Versäumte noch nachholt. 2) Arie von Guglielmi, ges. von Dem. Schmidt. Der Componist ist allgemein bekannt, und über die junge, vielversprechende Sängerin werde ich bey andern Gelegenheiten mehr zu sprechen Gelegenheit finden. 3) Hoboe-Concert, componirt und vorgetragen von Thurner. In Hinsicht der Composition hatte dieses Stück die Schwächen und die Vorzüge der Symphonie, und zwar beydes in höherem Grade; als Virtuos bewies sich Hr. Th. nicht nur überhaupt vorzüglich, sondern dies auch auf wahrhaft eigenthümliche Weise. In der Tiefe war der Ton seines Instruments an Kraft und Fülle selbst dem, einem Bassethorn gleich, und in der Höhe war es der eigentliche, angenehme Ton der Hoboe, dabey waren alle Passagen ungewöhnlich schwierig und anhaltend, so dass sie nur in dieser Kraft, mit so starkem Rohr, so genau und präcis von einem Virtuosen selbst von so guter, kräftiger, körperlicher Constitution gut vorgetragen werden können. In dieser Hinsicht leistete Hr. Thurner jedem Zuhörer volles Genüge, besonders aber denjenigen, welche auf vollen, starken Ton und auf sehr schwierige Passagen, möglichst rund und präcis vorgetragen, sehen. 4) Ballet-Ouvertüre, comp. für das Hoftheater in Cassel, v. Th. Dieses Stück wurde ich zu hören, leider verhindert. 5) Duett aus Ariodante, von Sim. Mayer, sollte von Mad. Urspruch u. Hrn. Illenberger gesungen werden — musste aber wegbleiben, weil Mad. U. durch Krankheit verhindert war, zu singen. 6) Doppelconcert für zwey Hoboen von Fiorillo, vorgetragen von den Hrn. J. Schmidt und Thurner. Es musste uns allerdings interessant seyn, diese zwey geschickten Virtuosen zusammen zu hören. Ueber die Vorzüge des Hrn. Schmidt habe ich schon oft bey andern Gelegenheiten gesprochen; er weicht in seiner Manier von der des Hrn. Th. merklich ab, ohne ihm an Geschicklichkeit nachzustehen. Sein Ton ist durchaus schwächer, aber auch angenehmer und eben diesem Instrumente eigentlich wol auch angemessener. Alle Passagen trägt er sehr nett und pünktlich vor, welches letztere er mit Hrn. Th. gemein hat, nur dass dieser vielleicht grössere Schwierigkeiten zu besiegen vermag. Beyde aber haben — mit Erlaubnis — das Runde, Angenehme und Vollendete in ihrem Vortrage nicht, wodurch ehemals Hr. Ramm in München die Zuhörer so oft entzückte: doch erreichen sie vielleicht auch dieses noch durch aufmerksame Uebung und Erfahrung — vorausgesetzt, dass Bescheidenheit und Anspruchlosigkeit sie in den nöthigen Schranken hält. Indessen sind wir Hrn. Th. für das uns gewährte Vergnügen vielen Dank schuldig, und werden seine ungemeinen und grossen Vorzüge immer bewundernd erkennen; so wie wir herzlich bedauerten, dass sein Auditorium so ungewöhnlich klein war. Er geht von hier über Carlsruhe und Strasburg nach Paris.

Breslau, d. 15ten Dec. Das Bedürfnis eines Sing-Instituts, nach dem Vorbilde der Fasch-Zelterschen Anstalt zu Berlin, haben wir lange gefühlt. Zwar entstanden von Zeit zu Zeit Familien-Vereine, die Gesang-Uebung zum Zweck hatten

der Wunsch aber, dass die nicht unbedeutende Anzahl der Dilettanten zu einem gemeinsamen Zwecke sich vereinigen möchte, blieb lange unerfüllt, weil es an einem Manne fehlte, der, bey der kunstwissenschaftlichen Bildung, ein dergleichen Institut zu gründen und zu leiten, der Sache sich unterzogen, und mit Wärme und reinem Eifer für die Kunst, ohne ein Privat-Interesse zu beabsichtigen, die Hindernisse zu beseitigen gewusst hätte, die bey Gründung einer solchen Anstalt unvermeidlich sind. Dass sie jetzt besteht, verdanken wir dem Hrn. Musikdir. Bierey, und wenn der Enthusiasmus für dieses Unternehmen bey den Mitgliedern, deren Anzahl sich schon über hundert belauft, nicht erkaltet, so werden unsre Erwartungen nicht getäuscht werden und die Bemühungen des Hrn B. nicht unbelohnt bleiben. Er hat eine nicht unbeträchtliche Sammlung von Musikalien, die zu diesem Sing-Institute geeignet sind, sich zu verschaffen gewusst. Eine reiche Ausbeute hat ihm die Bibliothek des hiesigen Elisabethanischen Gymnasiums gewährt. In derselben befindet sich nämlich eine Sammlung von Messen, Psalmen, Motetten, Antiphonien, Requiems, Litaneyen, Vespern, von 1 bis zu 12 Stimmen, ein- und doppelchörig, mit Begleitung der Orgel, einige auch mit mehrstimmiger Instrumentalbegleitung, grösstentheils von italienischen Meistern aus den Jahren 1610 bis 1664. Von dieser zahlreichen, aus 579 Bänden bestehenden Sammlung, die grösstentheils gedruckt, und bey Alessandro Vincenti und Bartol. und Francesco Magni in Venedig, so wie zum Theil bey Grignani in Rom, zu damaliger Zeit erschienen sind, existiren zwar keine Partituren, sondern nur die einzelnen Stimmen; Hr. B. hat sich aber die Mühe gegeben, nach diesen mehrere Partituren zu entwerfen, und wird damit fortfahren, weil unter dieser Sammlung Compositionen von wahrem, eigenthümlichem Werth sind, die der Vergessenheit entrissen zu werden verdienen. Ich theile Ihnen hierbey das Verzeichnis der Componisten, so wie ein *Salve Regina* von Giov. Rovetta, venetianischem Kapellmeister, aus dem Jahre 1640 als Probe mit, und überlasse es Ihnen, ob Sie von beyden für die musikal. Zeitung Gebrauch machen wollen. *)

Unsre Winterconcerte haben seit einiger Zeit ihren Anfang genommen. Sie wurden mit der Cantate von Ebell: *Preis der Tonkunst*, eröffnet. Was die Composition dieser Cantate betrifft, so ist darüber in der musikal. Zeitung, bey Gelegenheit ihrer vorjährigen Aufführung in Leipzig, schon gesprochen worden, und es bedarf daher nur der Erwähnung, dass die hiesige Aufführung von den Sängerinnen und Sängern des Theaters, welche die Solo-Partien übernommen hatten, unterstützt, und unter der braven Leitung des Hrn. Kapellm. Schnabel gesichert ward.

Der hiesige Arzt, Hr. Doct. Pulvermacher, dessen Tochter eine ausgezeichnete Klavierspielerin, und, bey einer starken, sonoren und reinen Stimme, auf dem Wege ist, sich zu einer vorzüglichen Sängerin zu bilden, gab zum Besten der verwundeten vaterländischen Krieger Concert. Dieses patriotische Unternehmen ward durch einen sehr zahlreichen Besuch unterstützt, und der Zweck durch eine bedeutende Einnahme erreicht.

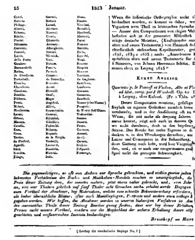
Unserm Theater steht eine Haupt-Veränderung bevor, die vorzüglich die Oper treffen wird, da der grösste Theil der Sängerinnen und Sänger zu Ostern Breslau verlassen will, und der seit einiger Zeit so sehr abgenommene Theaterbesuch, besonders bey den Opern-Vorstellungen, eine Einschränkung nothwendig machen dürfte.

Verzeichnis derjenigen Componisten, deren Werke in der Bibliothek des Elisabethanischen Gymnasiums zu Breslau aus den Jahren 1610 bis 1664 vorhanden sind.

Rau.	Gallerano.	Fontana
Frescobaldi.	Casola.	Heruls
Sabbatini.	Cossolani (von Kiesa)	Monteverdi.
Alex. Grandi.	Zani	Lorenzi.
Puccetti.	Valvassani.	Fedeco.
Maria Grandi.	Ferbers.	Bertoli.
Calzareti.	Sances.	Tordin.
Marini.	Casati.	Cima.
Bonamenti.	Rigatti.	Rosa (Hebron.)
Uccellini.	Bartolomeo.	Bellarda.
Legrenzi.	Modena.	Landi.
Berettiera.	Chinelli.	Grabara.
Benedetti.	Manfredo.	Capuana.
Vittori.	Donati.	Casarola.
Molfevilla.	Neri.	Arrigoni.

*) Es folgt beydes: das Salve Regina — das besonders gegen das Ende, in seiner eigenthümlichen, einfachen und doch kunstreichen Weise, so edel, fromm, und rührend sich ausnimmt — als musikal. Beylage No. 1.

d. Redact.



Conti,	Sacrani,	Masse,
Ravetta	Bottani	Busato,
Philippi,	Lazari,	Verini,
Almeri,	Alvisio,	Bertalotti,
Urbano,	Numerai,	Manfredi,
Rocio,	Contis,	Marconi,
Pastel,	Gherardo,	Farni
Milanese	Avocato	Foscoro
Cornelis,	Alberghetto,	Baretta,
Pasenti,	Stroutz,	Pula,
Lucio,	Worlich,	Bertoldi,
della Porte	Veri,	Vitali
Gomber,	Belham,	Bosetto
Buonaccorsi	Ponto,	Seupetta
Rolla,	Pereul,	Massori
de Blondeste,	Crasso	Turriano,
Portobelli,	de Scavella,	da Gagliano,
Franchi,	Baccaro,	Battiferri,
Cherubino,	Assati	Gualtiero,
Gandino,	Honorik,	Gemeso,
Freddo,	Graf,	Cossetini,
Filiberti,	Magni	Zerelloli,
Ponzi,	Angelini,	Vicenz (ohne Name)
Milani,	Alferi,	Prosperi,
Monferrato	Sparavicino,	da Monte dell'Olmo,
Levone,	Coscoui,	Tedeschini
Ghisei,	Eilipplai,	Sonceo,
Mosara,	Gabelli,	Busetti,
Cavalis,	Fodocchi,	Ferro,
Ezzo,	Milanta,	Cortona,
Grua,	Rognati,	Arresti,
Turina,	de la Fregia,	Assi...
da Pistfort,	Vacbelli,	Caroso,
Agnelli,	Laurenti,	Berlinn
Stati,	Mombrio,	Filipucci,
Baudra,	Mamoli,	Fiammenga,
Filago,	Italo,	

Wenn die italienische Orthographie nicht überall beobachtet worden, so kommt es daher, weil die Vignetten zum Theil in lateinischer Sprache sind. — Ausser den Compositionen von obigen Meistern befinden sich in der genannten Bibliothek noch einige deutsche Motetten, (Kraftsprüche aus dem alten und neuen Testamente,) von Heinrich Schütz churfürstlich sächsischem Kapellmeister, gedruckt 1625, 1639 u 1655.; auch: „Auserlesene Kraftsprüchlein alten und neuen Testaments für 5 und 6 Stimmen, von Johann Herrmann Schein, Director musices chori in Leipzig 1625."

KURZE ANZEIGE.

Quartetto p. le Pianof. et Violon, Alto et Viol. ad libit., comp. par J. Wanhall. Op. 40. L. à Leipzig, chez Kühnel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Dieser Componisten munteres, gefällige, freylich an eigenen Gedanken ziemlich leere, verständige, und in der Ausführung oft zu leichte Weise, die seit mehr als dreyssig Jahren jedermann kennet, zeigt sich auch in diesem Quartett, wo nicht durchaus, doch in den beyden ersten Sätzen. Das Rondo hat mehr Eigenes in den Gedanken u. in den Wendungen derselben, auch mehr Laune und Consequenz in der Behandlung. Wer diese Gattung noch liebt, wird hier Vergnügen finden, und, ist er auch nur einigermaassen geübt, im Spiel nicht die geringste Schwierigkeit.

Die gegenwärtigen, so oft von Andern zur Sprache gebrachten, und mithin gewiss jedem bekannten Verhältnisse des Buch- und Musikalien-Handels machen es unumgänglich, dass der Preis dieser Zeitung dem, der meisten andern, jetzt etwas näher gebracht, und, vom Jahre an, von vier Thalern jährlich auf fünf Thaler acht Groschen sächs. erhöhet werde. Dagegen sollen zum Vortheil der Abnehmer, bey Materialien, welche eine schnelle Bekanntwerdung erfordern, mehr als bisher überzählliche Blätter, öfter auch Musikbeylagen, Portraits und andere etwa nöthige Beylagen gegeben werden. Wir hoffen, die Abnehmer werden in unserm bisherigen Verfahren in Ansehung des mercantilen Theils dieser Zeitung Beweises genug finden, dass wir bey dieser Erhöhung des Preises nicht unsern Vortheil, sondern nur die Möglichkeit der sichern Erhaltung dieses allgemein geachteten und einflussreichen Instituts beabsichtigen.

Breitkopf und Härtel.

(Hierbey die musikalische Beylage No. I.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Salve Regina

di

Gio. Rovetta

Vice-Maestro di Cappella a Venezia 1640

Soprano

Alto

Tenore I

Tenore II

Basso

Organo

ad te, ad te suspi - ramus,

ad te, ad te suspi - ramus

ad te, ad te suspi - ramus

mantes clamamus exsules filii Evae,   suspi - ramus gementes et flentes in hac lacry-

mamus ex-su-les fi - li - E - - ae,   suspi-ramus ge-mentes et flentes in hac lacrymarum

e - ia ergo ad-vo-ca-ta no - stra il-los tu-os,   mi-se-ri-cordes o-cu-los,

e - ia ergo ad-vo-ca-ta no - stra   il-los tu - os   mi-se-ri-cordes o-cu-los   il-los

e - ia ergo ad-vo-ca-ta no - stra   il-los tu - os,   mi-se-ri-cordes o-cu-los

marum val-le,   e - ia ergo ad-vo-ca-ta no - - stra   il-los tu-os,

val - le   e - ia ergo ad-vo-ca-ta no - stra   il-los tu-os

il-los tu - os   mi-se-ri-cordes o-cu-los,   ad nos,

tu - os,   mi-se-ri-cor - des o-cu-los,   ad nos,   ad nos,   ad nos,   ad

il-los tu - os,   mi-se-ri-cordes o-cu-los   ad nos   conver - te,

mi-se-ri-cor - des o-cu-los,   ad nos   conver - te,

mi-se-ri-cor - des o-cu-los,   il-los tu-os,   mi-se-ri-cordes o-cu-los,   ad

ad nos con-ver - te et Jesum be-ne-di-ctum, et Jesum be-ne-di-ctum,

nos con-ver - te et Jesum be-ne-di-ctum et Jesum be-ne-di-ctum be-ne-di-ctum

cresc

ad nos conver - te, benedictum fructum ventris tu - i

ad nos conver - te, benedictum fructum ventris

cresc

nos con-ver - te,

benedictum fructum ventris tu - i, et Jesum be-ne-di-ctum

fructum ventris tu - i, benedictum fructum ventris tu-i no-bis

et Je-sum be-ne-di-ctum

tu - i, be-ne-dictum fructum ventris tu - i,

be-ne-di-ctum fructum ventris tu - i,

post hoc ex-i-lium os-ten-de, osten-

benedictum fructum ventris tu-i ex - ilium post hoc ex-si-li-um osten-de osten-

o clemens

be-ne-dictum fructum ventris tu-i, o clemens,

o dulcis virgo, o dulcis virgo Mari -
de, o dulcis virgo, o dulcis virgo, vir - go Mari -
de, o dulcis virgo, vir - go Mari - a
o pi - a, o dulcis vir - go Mari - a, o
o pi - a, o dulcis vir - go o dulcis vir - go Ma - ri -

o o pi - a, o dulcis vir - go Mari - a o dulcis virgo
a, o cle - mens, o pi - a o dulcis virgo Mari - a,
o clemens, o cle - mens o dulcis virgo Ma - ri - a, o dulcis
ten - de, os - ten - de os - ten - de o dulcis virgo Mari - a, o dulcis
a, os - ten - de, ostende, o pi - a, o dulcis virgo Mari - a,

Ma - ri - a o clemens, o pi - a o dulcis vir - go Ma - ri - a.
o clemens o pi - a, o dulcis virgo, o dulcis virgo Ma - ri - a.
virgo Mari - a, o clemens, o pi - a, o dulcis virgo dulcis vir - go Ma - ri - a.
virgo Mari - a o clemens o pi - a o dulcis virgo, dulcis vir - go Ma - ri - a.
o cle - mens, o pi - a o dulcis virgo, dulcis vir - go Ma - ri - a.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Januar. | N°. 2. | 1813.

Auszug aus Perotti's gekrönter Preisschrift über die Musik Italiens.

(Fortsetzung aus der 1sten No.)

Nachdem der Verf. so von der ernsthaften Oper geredet, kommt er auf die *Opera buffa*, und fügt einige Winke über noch lebende Kirchen- und Instrumentalcomponisten bey. Was die komische Oper betrifft, so scheint sie dem Dichter und dem Compositeur ein weites Feld zu öffnen; dem ersten, weil es ihm leichter seyn muss, populäre Charaktere zur Zeichnung zu finden; dem andern, weil er sich leichter der natürlichen und vertraulichen Sprache nähern kann. Dennoch ist erst seit wenigen Jahren diese Gattung verbessert worden. Die Charaktere waren alle verfälscht und unnatürlich, indem man in *jeder* Oper abwechselnd den Holländer, den Franzosen, den Spanier, den Deutschen, wie den Truffaldino, den Brighella, den Pantalon, den Doktor in den Komödien, mit Masken aufführte. Nach der Ordnung musste der Buffo eine grosse Perücke tragen, der *mezzo carattere* den Liebhaber der *prima donna* machen. Ein dummer Vater, ein eifersüchtiger und betrogener Ehemann u. dergl. waren die Angel, um die sich die Maschine der komischen Oper drehte. Alle Personen mussten nach der Reihe eine Arie singen, und diese Arien machten ohne die geringste Wahrscheinlichkeit den Finalen Platz, welche sich im Getümmel einer Schlacht, eines Erdbebens oder Ungewitters endeten. Nach dem Ende des Ballets, das auf den ersten Act folgte, wurde der zweyte, weil schon die meisten Zuschauer fortgegangen und die Musiker müde waren, sehr kurz und uninteressant eingerichtet. Goldoni war der erste, der sich von dem Gewöhnlichen entfernte, aber doch keine gänzliche Reform wagte. Indess führten seine Komödien doch zur Verbesserung der neuen komischen Oper. Zwey Denkmäler seiner Originalität in dieser Gattung sind *Re Teodoro* und *la Grotta di Trofonio*. Schade, dass er in dieser Art nicht mehr schrieb. Doch haben ihm die Italiener nachgeeifert, auch die besten deutschen und französischen Stücke dieser Gattung übersetzt. Nun konnten sich auch die Componisten solcher Opern mehr zeigen, besonders Paesiello, Guglielmi, Anfossi, und vor allen Cimarosa; nach ihm S. Mayer, Paer, Cherubini.

Die *Kirchenmusik* wurde, im Vergleich der alten, allmählich geläutert und der Vollkommenheit näher gebracht. Die alte Kirchenmusik bestand nur in einer fortwährenden Anhäufung des trockenen Contrapunkts, war dürftig an Erfindung und mangelhaft in der Instrumentalbegleitung, daher einförmig und ermüdend. Seit der Zeit Pergolese's, Leo's, Fux's, Durante's, Porpora's, fing unsere Kirchenmusik an sich zu verschönern, und stieg immer mehr mit Martini, Jomelli, Valotti, Buranello u. A., so dass sie von Kennern mit Bewunderung, u. auch von Nichtkennern mit Wohlgefallen gehört wurde. Unter den lebenden Meistern, die sich in dieser Gattung Ehre machen, sind Zanetti an S. Petronio in Bologna, Bertoni an S. Marco in Venedig, Fortunati zu Parma, Ab. Marianni zu Savona, Sabbatini zu Padua zu bemerken. Bescheidenheit verbeut dem Verf. hier ausführlicher seines Bruders zu erwähnen, eines Schülers von P. Martini, dessen P. Sacchi und Denina schon rühmlich gedachten. Er nennt aber noch den würdigen Nachfolger des P. Martini, Mattei. Seine Fugen sind ungezwungen und gefällig. Neuheit der Modulationen, Simplicität der Melodien, glänzende Instrumentirung (an welcher es den bologneser Meistern fehlte) und Gründlichkeit setzen ihn unter die wahren Meister der Kunst. Allmählich erhob sich die neuere Kirchenmusik über die alte; jedoch verfallen die heutigen Kirchencomponisten, besonders bey ihren instrumentirten Werken, in einige auffallende Unschicklichkeiten, die in der Folge bemerkt werden sollen.

Jetzt von der *Instrumentalmusik.* Als eine Nachahmung der Vocalmusik (in Italien nämlich) konnte sie erst nach dieser sich verfeinern und ausbilden. So wahr dies ist, vermöge ihrer minder vollkommenen Natur, da ihr der Ausdruck der individuellen Gemüthsbewegungen abgeht, (?) daher sie auch an sich weniger Wirksamkeit hat; so hat sie sich doch zum höchsten Grade der Vollkommenheit emporgeschwungen (?) und viele Meister haben sich um sie hoch verdient gemacht. Boccherini, der mit seinen äusserst anmuthigen Trios, Quartetten, Quintetten, grossen Symphonien, es zu gefallen wusste, Pugnani, Viotti, Rolfe, Ferrari, Blangini aus Piemont, zeichneten sich nicht wenig aus, so wie auch Cimarra aus Brescia, Rutini aus Florenz, Gherardeschi aus Pisa, alle Compositeurs von Ruf sind. Der Ruhm aber, sowol unsern als auswärtigen Componisten nicht nur gleich zu kommen, sondern sie sogar zu übertreffen, gebührt dem Römer, Clementi. Unter den Händen dieses grossen Künstlers hat das Spiel des Pianoforte neue und fremde Schönheiten gewonnen. Mit dem Grossen und Prächtigen, das in seinem Styl vorwaltet, verbindet er einnehmende Natürlichkeit, eine meisterhafte Einheit der Ausführung, eine bezaubernde Melodie, überraschende Passagen, kühne Flüge der Phantasie — Vorzüge eines fruchtbaren, feurigen, grossen Genies, wofür ihn das ganze gebildete Europa anerkennt.

Zweyter Theil. Auch die Musik scheint das Schicksal zu treffen, dass, nachdem sie am höchsten gestiegen, sie wieder zu sinken anfängt. Drey Ursachen bringen sie in Verfall: 1) das Verderbniss der dramatischen Poesie, 2) die Unwissenheit der Sänger, und 3) der Missbrauch, den die Tonkünstler selbst mit dem Reichthum ihrer Kunst treiben. Der Verf. empfiehlt diesen Gegenstand der Regierung, wegen seines Zusammenhanges mit der Sittlichkeit.

1) Unsere gegenwärtige dramatische Poesie scheint von ihrem Adel verloren zu haben und ihr Ziel aus den Augen zu lassen. Statt ernst, voll Würde, erhaben, und geschickt zur Erweckung edler Neigungen zu seyn, erregt sie nur weichliche, niedrige Leidenschaften, weil die Dichter sich zum Volke herablassen, um dessen Beyfall zu gewinnen. Hier wirft der Verf. einen Blick auf die Griechen, und führt über den Verfall der modernen Theaterpoesie Arteaga *delle Rivoluzioni del Teatro* an. Allein die jetzige Theaterpoesie ist nicht bloss fehlerhaft, weil sie zu weichliche Affecte und niedrige Neigungen nährt, sondern auch weil ihr das Wesentliche der Poesie fehlt: ihr mangeln lebendige Bilder, poetische Situationen; sie redet nicht die wahre Sprache der Leidenschaft, und erregt kein Mitgefühl. Ausserdem verstösst sie wider den Genius der Sprache und wider den musikalischen Rhythmus. Jetzt hängt der Dichter, welcher der Führer und das Oberhaupt des Componisten und der ausführenden Personen seyn sollte, von den Launen aller dieser Leute ab. Der Unternehmer (*Impresario*), gewöhnlich ein eigennütziger, unwissender Mensch, bestimmt das Sujet der Oper. Daraus entsteht gewöhnlich ein buntes Flickwerk, ohne allen Plan, ohne Geist und Leben. Das fehlerhafte Gedicht wird noch mehr entstellt durch die schlechte Art, wie es die Sänger vortragen. Die Sänger sollten daher nicht bloss die Musik, sondern auch die Poesie studirt haben, so weit es nöthig ist, den Ausdruck der Sprache zu kennen, und sollten grossen Fleiss auf die Action wenden. In den zwey verflossenen Jahrhunderten kamen viele geschickte Sänger aus den Singschulen, Akademien und Conservatorien, die hier und da in Italien blühten. Diese Anstalten haben sich vermindert, und die vielen venetianischen Conservatorien, die so viele treffliche Sängerinnen bildeten, sind eingegangen. Aus allen denen, die in Neapel bestanden, bildete sich gegenwärtig eines, ausser welchem eines von dem Vicekönig zu Mayland gestiftet worden. Ob diese zwey öffentlichen Anstalten für Italien hinreichen, soll hier nicht untersucht werden. Durch politische Umstände verminderten sich in den letztern Jahren die Theater und Kapellen, und die Musik gewährte nicht mehr die frohe Aussicht auf ehrenvolle Subsistenz. Daher giebt es heutzutage wenig Sänger; doch wären diese wenigen nur besser gebildet und ganz mit ihrer Kunst vertraut! Durch beschränkte häusliche Umstände genöthigt, die ersten besten Lehrer zu nehmen, wenn sie nur wohlfeil sind, erhalten sie einen falschen Unterricht, und kaum haben sie die Anfangsgründe gelernt, so dünken sie sich schon Meister; und weil sie ein Liedchen singen können, glauben sie schon Nebenbuhler von Marchesi und Pacchierotti zu seyn. Ihre Geschicklichkeit beschränkt sich darauf, allenfalls eine Stimme vom Blatt zu lesen; doch sind sie selten fähig, es mit richtiger Intonation und mit Genauigkeit im Takt zu thun. Diese Unfähigkeit fing schon seit der

Zeit des P. Franc. Fontana an. Jetzt copirt einer den andern, und man hört nur einerley Manier, und dieselben, nichtsbedeutenden oder übel angebrachten Verzierungen, wodurch die Musik entstellt und der Charakter der Leidenschaft unkenntlich wird, worüber sich auch schon Algarotti beklagt. Der Musiker und Sänger sollte mit der Geschicklichkeit im Ausführen auch Wissenschaft verbinden, um die Idee des Componisten zu fassen und die Bedeutung der Composition auszudrücken. Nur dann kann er auch mit richtigem Urtheil nach der verschiedenen Beschaffenheit der Musik die verschiedenen Verzierungen anbringen. So gross die Unwissenheit der neuern Sänger in der Musik ist, so ist sie in der Poesie noch grösser. Sie verstehen nichts von den Accenten, von der poetischen Harmonie, von den Ruhepunkten, von dem Sinn der Worte. Daher verwechseln sie die Quantität der Sylben, verschlucken die Wort-Endungen, verbinden die Sätze falsch. Der eine spricht heimlich, der andre übereilt sich; jener kaut die Worte zwischen den Zähnen, dieser lacht und gähnt im Singen, schreyt oder stottert. Wie wird so auch die beste Poesie entstellt! Das Recitativ wird mit einer unerträglichen Eintönigkeit vorgetragen, daher Metastasio's Opern so sehr an Wirkung verloren haben. Hierzu kommt noch die schlechte Action. Bey den wichtigsten Situationen blicken sie zerstreut nach der Gallerie, unterhalten sich mit dem Souffleur, mit dem Orchester, mit Freunden oder Mädchen hinter den Coulissen. Und solche Sänger spielen die Souveräne des Theaters, und die Dichter lassen sich von ihrer Autorität leiten. Die Impresarj aber verschwenden an diese Sänger weit grössere Summen, als selbst dem Dichter und dem Componisten gebührten. Oft aber haben die Kapellmeister an dem Stolz der Sänger selbst die meiste Schuld.

Die Verachtung, in der die jetzigen Componisten stehen, haben sie selbst verschuldet, weil sie von ihrer Seite auch zum Verfall der Kunst beytragen. Die Sucht nach Neuheit entfernt sie von der Natur und führt sie zum Fehlerhaften. Sie üben die Harmonie mit Künsteley aus, und überladen die Instrumentalbegleitung so sehr, dass der Sänger überstimmt wird. Wie selten vereinigen sich in dem Componisten die Fähigkeiten, ohne die er nur wenig leistet oder etwas Fehlerhaftes liefert; glückliche Naturgabe, Bekanntschaft mit dem Contrapunct und allen seinen Zweigen, und mit den Eigenheiten der Stimmen und der Instrumente, und eine mehr als mittelmässige Kenntniss der hieher gehörenden Wissenschaften und der Poesie! So wie der trockene Contrapunct eine harte und rauhe Musik erzeugt, so giebt er, bekleidet mit angenehmer Melodie, eine desto interessantere, natürlichere und eigenthümlichere, die zum wahren musikalischen Ausdruck führt. Daher verdient er wol verbessert, aber nicht hintangesetzt zu werden, wie ihn viele Neuere für entbehrlich halten. Er ist in der Musik, was die Zeichnung in der Mahlerey; so wie ohne Zeichnung die Farben kein Gemälde bilden, so kann man mit der blossen Melodie ohne Contrapunct nicht gut componiren. Die oben genannten Meister verstanden sich eben so wohl auf Arien, Duetten und ganze Opern, als auf die schwersten Fugen und Canons. Piccini hat selbst in seiner *la buona figliuola* einen Canon mit bester Wirkung angebracht, ein Beweis, dass die guten Componisten den fugirten Contrapunct nicht ganz aus unserer Musik verbannt haben. Wie kann man ohne den Contrapunct die Composition der Antiphonien und der Werken, die an den *Canto fermo* gebunden sind, angemessen machen? Wie kann man ohne denselben in der blossen Vocalmusik, in den Psalmen a capella, Offertorien, Gradualien u. s. f., worin Perti, Valotti, Martini, Palestrina (dessen Werke man noch in Rom anstaunt) sich hervorthaten, Etwas leisten? Es hat sich das Vorurtheil eingeschlichen, dass der Contrapunct die Phantasie beschränke, da man doch durch ihn die Stimmen regelmässig in Harmonie singen zu lassen, die Kunst der Modulation u. der Fuge lernt. Allein der Name Fuge scheint schon Furcht einzujagen. Ist das Studium des Contrapuncts vorhergegangen, dann wird sich das Uebrige, was die gute Anwendung der Instrumente, Melodie und Theatereffect betrifft, leicht lernen lassen.

So wie aber ehemals der Missbrauch des Contrapuncts der Musik schadete, so schadet ihr jetzt der Missbrauch der *Instrumente*. Viele Componisten beeifern sich heutzutage für einen übertriebenen Luxus der Instrumente, für eine stets lärmende Musik. Scheint es nicht, als wollten sie durch das Geräusch die Zuhörer zerstreuen, damit sie zu keinem überdachten Urtheil über den innern Gehalt der Musik kommen könnten? Diess ist wenigstens in der Ouverture der Fall, schlimm genug, wenn der Lärm durch die ganze Oper herrscht. Dadurch verliert auch die Musik an den Orten die Kraft, wo sie mit Recht rauschend ist, z. B. bey einem

Gefecht. Ausserdem hemmt und verdunkelt das überladne Accompagnement den Gesang. Man betrachte dagegen die grossen Muster von Jomelli (in seiner *Passione* z. B. das Recitativ des Petrus), von Piccini (in *L'Alessandro nell'Indie* die Scene mit der Arie *se il ciel mi divide*), von Vinci (in *Didone abband.*), von Sarti (in *Giulio Sabino*), wo die Instrumente die Stimme unterstützen, oder den Text ausdrucken, und auch verschiedene Instrumente für verschiedene Leidenschaften angewandt sind. Eben so wurden die Ritornelle bey Arien und Recitativen nur da angebracht, wo sie den Ausdruck erhöhen, aber nicht wie eine Einleitung zu einer Caprice.

Der Componist muss auch in der Literatur und Poesie bewandert seyn. Er kann der Poesie seine Musik nicht anschmiegen, wenn er nicht das Sylbenmaass, die verschiedenen Accente und den Sinn des Dichters kennt; da aber unsre Componisten, ohne die lyrisch-dramatische Dichtung zu verstehen, Opern schreiben, so ist das Theater mit Opern überschwemmt, deren Musik auf den Sinn des Textes gar keine nothwendige Beziehung hat, welcher also andre Texte untergelegt werden können, wie mit den Opern eines Jomelli, Marcello u. a. nie der Fall seyn konnte, da diese nicht bloss die Musik, sondern auch den Text schrieben. Verstünden jene die Poesie, so würden sie nicht auf eine Sylbe so viele Noten legen, ein Missbrauch, wider den sich auch Arteaga erklärt, welcher die genaue Beobachtung des Gehalts jeder Sylbe für einen Hauptvorzug der alten Musik angiebt. Ein andrer herrschender Fehler ist, dass man gern alle höchst pathetischen Arien in einem Allegro schliesst. Wenn ein dem Tode naher Gefangner nach dem affectvollsten Recitativ und einem *Cantabile* die schauerliche Scene mit einem lebhaften *Alla Polacca* endigt, ist das nicht ungereimt? So hört man die nämliche Musik von zwey verschiedenen Subjecten, die einander nicht sehen und ganz verschiedene Sachen sagen, ohne zu wissen, dass sie sich an einerley Orte befinden. Man scheut sich nicht, eine muntere Musik auf einen gewaltsamen, schrecklichen Gegenstand anzuwenden, tausend andrer Widersinnigkeiten nicht zu gedenken. Was soll man auch von der häufigen Wiederholung derselben Worte sagen, die der Sinn nicht verlangt, und die nur zur Bequemlichkeit des Sängers und Componisten dienen? was von den heftigen, lärmenden Chören, die mit Gewalt fast in alle Opern eingeführt sind? was von den vielen *Concertanti* der Blasinstrumente, die oft bey dem Text so übel angebracht sind? was von den Arien mit Violinen oder andern Instrumenten, welche nur die Geschicklichkeit des Sängers zeigen, mit dem Instrument zu wetteifern? Auf solche Weise leidet die Poesie unter der Musik, und beyde verfehlen ihr Ziel. — Wegen der lateinischen Kirchentexte sollte der Componist auch Latein verstehen. Allein durch die Wirkung der Unbekanntschaft mit der Sprache ist die heutige Kirchenmusik in Verfall gekommen, und sehr weit von der ehemaligen unterschieden, und, wie Brown sagt, mehr Sache der Unterhaltung, als der Andacht geworden. Sie ist, wie der Verf. von *Vita di Marcello* sagt, unwissenden Componisten überlassen, die sich nach der Geschmacklosigkeit des Volkes bequemen.

Der Einfluss des Verfalls der heutigen Musik zeigt sich auch in der allgemeinen Insubordination der zu der Oper gehörigen Personen. Unter dem Componisten, dem Sänger, dem Dichter und dem Impresario herrscht wechselseitiger Streit. Der Maler, der Maschinist, das Orchester, die Tänzer, alle sind in Uneinigkeit und verschwören sich so zum Ruin der Oper. In wenigen Tagen soll die Oper gegeben werden; der Dichter hat sie erst zu schreiben. Doch liefert er geschwind ein concertirtes Stück, etwa eine Introduzione, Duetten, Terzetten, Finalen u. dergl., weil mit den Sängern die Proben beginnen sollen. Der Componist, der über Charaktere, Handlung, Situationen ganz im Dunkel ist, soll nun in so kurzer Zeit arbeiten, als man sonst einem Copisten einräumen musste. Schon belagern ihn die *prima donna*, der erste Sänger, der Tenorist und die andern mit ihren Zumuthungen, verlangen ihre Rollen mit Ungestüm, und wetteifern mit Intriguen, um einander zu überflügeln. Unter solchen Bestürmungen macht der Componist die Oper fertig. Sollte sie nun doch einigen Werth haben, so muss sie wenigstens durch die Disharmonie und durch die Kabalen der executirenden Personen fallen. So wird aus der interessantesten Unterhaltung ein unzusammenhängendes, mehr lächerliches, als ergötzendes Schauspiel. Daher auch nicht die mindeste Aufmerksamkeit unter den Zuschauern, welche das Theater nur als einen Ort der Ausgelassenheit betrachten. Auch die beste Operamusik wird nun mit Kälte aufgenommen, während die schlechtesten Componisten, oft durch betrügerische Mittel, mit ihrem Ohrenkitzel den

Beyfall des grossen Haufens gewinnen. Componisten dieses Schlages kopiren einander blos; daher die Monotonie und Trivialität; daher die Langeweile und der Ekel bey dem bessern Theile des Publicums. Die geringe Aufnahme, welche heut zutage die Oper findet, bezieht sich eigentlich nur auf die ernsthafte, die Zuschauer der Opera buffa können viel leichter gewonnen werden. Doch kommt dieser Beyfall nicht vom innern Werth der Poesie, oder der Musik, sondern von der Unsittlichkeit, die in solchen Stücken herrscht, welche dann auch Componist und Sänger ins hellste Licht setzen. Der Beyfall, den sich dann Dichter und Componist und Schauspieler zueignen, ist eigentlich blos eine Huldigung, die der Ungezogenheit gebracht wird.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Leipzig.

In seiner Ordnung schafft der Herr;
Und seine Wunder all — nach Maass, zu ihrer Zeit,
Entsteigen sie dem Grund der Ewigkeit.
Mag das Geschöpf den Schöpfer übereilen?
Wenn er es ruft, kann es verweilen?

In seiner Ordnung schafft der Herr! —
Die Sonne glüht, der Mittag strahlt
Die Gluth verlischt — erquickend naht der Abend
Der Winter weicht, *die Erd* ergrünt
Sie welkt dahin — es schwellen reife Früchte
Die Jungfrau blüht, ihr Lenz ist da
Die Blüthe sinkt — aus ihr keimt neues Leben. —
Mag das Geschöpf den *Schöpfer* übereilen? —
Es drängen sich Wetter im drohenden Kampf
Der kommenden *Sonne* entgegen;
Es bäumet sich die Knospe vor blätterndem Reif;
Es zittert die Jungfrau vor roher *Gewalt*
Doch sieht seine Ordnung — es dämmert der Tag,
Der Reif verschmilzt, die *Liebe* siegt!
Was Er hervorruft, kann's erweilen?
In seiner Ordnung schafft der Herr! — —

So schwebt die dumpfe Nacht des Geister
Herrn, umhüllend Gottes Licht
So schleicht der *Sieg* in edle Herzen
Und singt uns *frommen* Götterwahn;
So stürmt die Furcht wild durch die Völker
Und beugt der Menschheit schönsten Kranz;
Was rein und gut, was wahr und edel,
Mit Ihnen soll's im Kampf zu gehn
Doch muss im Kampf es siegen und bestehn!

Drum lerne still dich fassen
Erwarten seine Zeit;
Nicht freveln, nicht erblassen
In jedem Kampf und Streit.
Nicht heute oder morgen,
Nur wenn es ihm gefällt,
O Vater! wird geborgen
Mein Herz und deine Welt! — —
Gelobt sey Gott, dess Wunderkraft
Dem Guten Bahn und Sieg verschafft;
Dass Ordnung, was dagegen strebt,
In neuem Glanze strahlt und lebt!
Erhebt das Herz, schwingt auf den Geist,
Zu dem, den Licht und Dunkel preist!
Im Wettersturm, im Wogendrang,
Verkünd' ihn, wie im Festgesang,
Mein immer, jubelvoller Dank! —

Wir setzen das Verzeichniss der, in den hiesigen *Concerten* aufgeführten Stücke fort, nicht nur, um Gelegenheit zu finden, manches treffliche ältere, aber schon fast vergessene Werk ins Andenken zurückzurufen, manches ausgezeichnete neue, das anderwärts noch wenig oder gar nicht bekannt, der Aufmerksamkeit zu empfehlen: sondern auch, weil schon solche Verzeichnisse allein, besonders bey Instituten ohne gesicherten Fonds, welche am Ende doch von der Empfänglichkeit, der Neigung, und dem Geschmacke des örtlichen Publicums abhängen, eben von dieser Empfänglichkeit, dieser Neigung, diesem Geschmacke, mithin von dem Publicum selbst in Absicht auf Tonkunst, so wie von der Einsicht und dem Sinne der Männer an der Spitze solcher Anstalten, ein leicht verständliches, treues — und auch nicht zu verputzendes Gemälde darlegen.

Viertes Concert. Symphonie v. Haydn. Arie, mit concert. Viola, Fagott u. Violoncell, v. Paer, ges. v. Dem. Alb. Campagnoli. (Gefiel.) Violoncoc. v. Rode, gesp. v. Hrn Campagnoli. (Gefiel.) Terzett, aus *Fuoco nel Lasso* v. Righini: Ah fermate — (Gefiel.) Ouverture u. erstes Finale aus *Don Giovanni* von Mozart. (Gefiel sehr.)

Fünftes Conc. Symphonie v. Beethoven No. 1. (Gefiel sehr.) Scene u. Arie v. S. Meyer: Si, ne profitteò — Rondò il concerto amato — ges. v. Dem. Alb. Campagnoli. (Gefiel sehr.) Neues Fagottconc. von einem ungenannten Verf., geblasen von Hrn. Hartmann. (Gefiel.) Quartett und Chor aus *Sargino* v. Paer: Giusto ciel — Ouverture aus *Idomeneo* u. zweytes Finale a. *D. Giovanni* von Mozart. (Gefiel sehr, bis zum letzten Tempo: Questo è il fin — wo ein ungünstiger Zufall den

letzten Eindruck und die Aeusserungen des lebhaften Wohlgefallens störte.) Jenes neue, ungedruckte Fagottconc. zeigte, der Verf. wünsche Bedeutendes, wünsche es auch auf nicht eben gewöhnliche Weise, zu sagen. Es war dies beydes ihm in mehrern Stellen wirklich gelungen: doch wollte das Ganze noch nicht recht zusammenhängen, und auch nicht aus der Gattung heraus, welche Voltaire in den Künsten allein verdammt — aus der, des Langweiligen.

Sechstes Conc. Neue Symphonie v. André. Bravourarie v. Mozart Nò, che non sei capace — ges. v. Dem. Alb. Campagnoli (Gefiel sehr.) Violoncellconc. v. B. Romberg, (D dur,) gesp. v. Hrn. Voigt. (Gefiel, vorzüglich das schöne Adagio.) Quartett aus *Leonora* v. Paer: Fermate! Io le difendo — (Gefiel.) *Gerusalemme liberata* v. Righini, erste Abtheilung. (Gefiel.) Andrés neue Symphonie (Es, B, Es,) ist lebhaft und nicht ohne Eigenthümlichkeit, besonders im Andante, geschrieben. Das Ganze scheint vornämlich darauf berechnet, öfters zu frappiren — was es denn auch wirklich thut, insonderheit durch glückliche Einfälle und ungewöhnliche Instrumentirung, bey welcher jedoch die Blasinstrumente offenbar allzuhäufig gebraucht sind.

Siebentes Conc. Symphonie v. Spohr, No. 1. (Gefiel.) Arie v. Friedr. Schneider, Sol può dir che sia contento — ges. von Dem. Alb. Campagnoli (Gefiel sehr.) Neues Klarinettconc. v. Crusell, gesp. v. Hrn. Barth. (Gefiel sehr.) Ouverture v. J. Weigl, C dur, mit obligat. Trompete, noch sehr wenig bekannt. Righini's *Gerusalemme liberata*, 2te Abtheilung. (Gefiel; und, im Gesange, ganz vorzüglich Hr. J. Miller, als Tancredi.) Der Composition jenes Concerts wäre zwar, scheint es uns, besonders im ersten Satze, mehr innere Einheit, Consequenz und kunstmässige Ausarbeitung zu wünschen: die vielen interessanten Gedanken aber, die oft sehr effectuirende Aufstellung derselben, die treffliche Benutzung des concertirenden Instruments, das sich hier in seinen natürlichen Vorzügen zeigen kann, so wie der Spieler, der — und ohne eben mit allzugrossen Schwierigkeiten ringen zu müssen — seine Geschicklichkeit und seinen Geschmack darzulegen schickliche Gelegenheit genug findet — erfreuen den Zuhörer. Die Weiglsche Ouverture wurde, nicht ohne Originalität der mannigfaltigen Gedanken, ziemlich brillant, und besonders durch den Effect der eigenthümlichen Instrumentirung wirksam befunden.

Achtes Conc. Symphonie von A. Romberg, No. 2. Arie von Morlacchi Mesti lunghi taciturni — ges. von Dem. Alb. Campagnoli. (Gefiel.) Die bisher noch unbekannte Composition enthält mehrere sehr angenehme Gedanken, und auch manche ungewöhnliche, gut effectuirende Wendungen derselben: doch schienen uns jene noch zu zerstreut, diese noch zu gesucht, und das Ganze, sowol für die Empfindung, als für die Betrachtung, nicht eng genug verbunden. Violinconc. v. Viotti, (G moll,) gesp. v. Hrn. Lange. (Gefiel sehr.) Righini's *Gerusalemme liberata*, dritte Abtheilung, wo die zwey grossen, herrlichen Schlussätze, das Quartett und der Chor, mit Recht vorzüglich gefielen.

Das *neunte Conc.* fiel eben auf Mozarts Todestag; u. so hatte man seinen Manen, keine Todenklage, wol aber ein Erinnerungsfest bereitet, wie es für Künstler immer das schönste seyn wird: man gab lauter Werke von ihm, und zwar, so viel das im Raume einiger Stunden möglich, aus jeder der von ihm vorzüglich bearbeiteten Gattungen, und aus jeder Periode seines Geistes, etwas, und etwas Vorzügliches; so dass der aufmerksame Kunstfreund den Gang und die Verdienste dieses überreichen Künstlerlebens, wie im Abriss, von neuem zu überblicken fast genöthigt war. Aus Mozarts früher Zeit war eine, sehr wenig bekannte, Scene und Arie: Vanne, t'affretta — Ah, se il crudel periglio — gewählt. Das Ganze ist noch in der, bey ihrer Entstehung herrschenden und feststehenden Form der Bravourstücke geschrieben, wozu bekanntlich auch eine Menge künstlicher, zum Theil halsbrechender Passagen gehörte: doch verräth wenigstens manche eigenthümliche, geistreiche Wendung im Einzelnen schon die künftige Meisterschaft. Aus den glänzenden und höchst wirksamen Werken der mittlern Zeit Mozarts war die Hymne (D dur): Gottheit, dir sey Preis und Ehre — und die Symphonie aus C dur mit der Schlussfuge gewählt; aus seiner spätern, leidenschaftlichen, tiefen, das Innerste des Zuhörers in Anspruch nehmenden Zeit, das Sextett aus *D Giovanni*, und das, nach des Meisters Tode herausgekommene Pianofortecone aus C moll. Hr. Musikd. Friedr. Schneider trug die Solopartie des letztern vor, und wir können uns nicht enthalten, wenigstens der Cadenza am Schluss des ersten Satzes dankbar zu gedenken. Bekanntlich ist dieser ganze Satz sehr ernst und tief bewegend geschrieben: als nun Hr. Schn. in seiner Cadenza den Hauptgedanken desselben ihr

Recht wiederfahren lassen, flocht er dreymal, ganz einfach, wie sie stehet, nur in gesteigerter Tonart, die Stelle a. Mozarts *Requiem* zu den Worten aus: Agnus Dei, dona Ei requiem! Gewiss, ein eben so eigenthümlicher, als glücklicher Gedanke! Auch auf den, der die Stelle nicht erkannte, machte sie Eindruck; jedem aber, der sie erkannte, ging sie innig rührend durchs Herz, u. er legte der sanft flehenden Melodie still ihre Worte unter: dona Ei requiem! —

Das *zehnte Conc.* enthielt Haydns *Schöpfung*. Sie wurde von der ersten bis zur letzten Note unverkennbar mit eben so viel Liebe und Freude ausgeführt, als angehört. Im Gesange gingen die Chöre vortrefflich; von den Solostimmen zeichnete sich der Sopran (Dem. Campagnoli) besonders in den beyden Hauptarien, der Bass (Hr. Grössel) in den Recitativen, der Tenor (Hr. J. Miller) durchgehends aus.

Eilftes Conc., zum Theil der einfach edlen, frommen Vorzeit gewidmet. Eberls noch ungedruckte Symphonie aus D moll, über welche bey Gelegenheit der ersten Aufführung im vor. Jahre gesprochen worden, eröffnete es; Peers Scene und Arie: Quell' ehe profonda oscurità tiranna — Dolce oggetto — mit obligat. Violin u. Viola, (aus Leonora) ges. v. Dem. Alb. Campagnoli, gefiel sehr; so auch das Conc. für zwey Waldhörner v. Witt, (aus F,) geb. v. d. Hrn. Fuchs und Herz. Die, ausser Dresden, wol noch nirgends gehörte Ouvertüre v. Naumann zu seinem Oratorium, *i Pellegrini*, bestehet, nach Hasse's Weise, aus einer, nicht eben bedeutenden, kurzen Einleitung, und einer fliessenden, klaren, kunstgerecht und sehr gründlich gearbeiteten Fuge. C. Ph. Em. Bachs wahrhaft *grosses Heilig*, für doppelte Singchöre u. doppeltes Orchester, wurde vom Kenner von neuem als ein, in *seiner* Art noch nicht übertroffenes, ja einzig dastehendes Werk anerkannt u. bewundert: um jedoch alle seine Wirkung auch auf ein gemischtes Auditorium zu thun, müsste es auch weit stärker besetzt seyn, und dann in einer Kirche oder andern sehr grossen Halle gegeben werden. Auf eine ganz wunderbare und schlechterdings eigenthümliche Weise bewegte der grosse Chorgesang aller deutscher Kirchen: *Veni, sancte spiritus* — von dem „Sang- und Klangmeister" Andr. Hammerschmidt für acht Singstimmen in Musik gesetzt, und nur von Posaunen und Serpent begleitet, jedes Gemüth. Wie dieses vortreffliche und höchstseltene Werk selbst — zu einer Zeit verfasset, wo deutsche Art und Kunst noch, ohne alle Bekanntschaft mit Fremdem, nur aus eigenem Saamen (die Kirchen ihre Gewächs- u. Treibhäuser) emporblühete, wie dies, in seiner Einfalt, Frömmigkeit, Bestimmtheit und gleichsam bewusstlosen Grösse, ganz den Gebilden eines Dürer u. Cranach gleicht: so war auch seine Wirkung ganz der, dieser Gebilde, ähnlich. Die Ausführung von Seiten des Gesanges (der Thomaner) und der Begleitung des Serpents — ja, bis auf einige Stellen, auch der Posaunen, war musterhaft. Uebrigens gehört es unter die wesentlichsten Vorzüge des hiesigen Concerts u. gereicht ihm zum ausgezeichneten Ruhme, dass man zuweilen auch aus dieser Gattung ein wahrhaft vorzügliches Werk aufführt, und dabey nicht fragt, ob nicht gar Viele sich (hier wie überall) lieber eine artige Polonaise und Romanze an ihrer statt — wie etwa einen hübsch illuminirten Kupferstich anstatt eines Dürer'schen Altarblatts — bestellen möchten. Die andachtsvollern Zuhörer kommen solchen Werken hier schon mit Achtung u. Neigung entgegen: aber selbst an den meisten der andern bewähren sie sich immer, gelingt nur die Ausführung, durch den Erfolg.

Das *Concert zum Besten des hies. musikal. Instituts* war, in Wahl der Stücke und in Ausführung derselben, sehr ausgezeichnet. Eine neue, noch ungedruckte Symphonie v. A. Romberg eröffnete es. Ein ziemlich einfaches, heiteres u. wohlgefälliges Allegro beginnet, ein angenehm variirtes Andante folgt: nun hebt aber der Componist sich selbst und die Zuhörer mit vielem Glück höher. Ein originelles, kunstreich und effectvoll ausgeführtes Scherzando befriedigt an sich, und macht zugleich fähig, die wahrhaft grosse, feurige, geistreiche und herrlich ausgearbeitete Schlussfuge — fast in der Weise der Mozartschen in der Symphonie aus C — zu verstehen, zu empfinden, und nach Verdienst zu würdigen. (Dieser Satz will aber mit grosser Genauigkeit und allem Feuer ausgeführt seyn: dann wird ihm ein glänzender Effect nirgends fehlen.) Mozarts Meisterscena und Arie: Bella mia fiamma — Resta, o cara — ursprünglich für Mad. Duschek geschrieben, und, wie wenige geeignet, solch einer Sängerin Gelegenheit zu geben, allen Adel der höhern, nicht schimmernden Bildung, und allen Ausdruck eines tiefen Gemüths zu zeigen, wurde von einer allgemein geehrten Dilettantin, aus Theilnahme an der wohlthätigen



Verwendung der Einnahme dieses Abends, gesungen, und zwar sehr schön — so wie hernach das Terzett von Righini, von derselben, einer zweyten gebildeten Dilettantin, und unserm trefflichen Violinisten, Hrn. Matthäi. Besonders muss die Declamation und ganze Weise, wie jene erste kunstgebildete Frau das Recitativ vorzutragen pflegt, wahrhaft hinreissend genannt werden, so dass sich, Dem. Haser und Mad. Milder in Wien ausgenommen, kaum eine deutsche Sängerin finden wird, von welcher sie eben darin übertroffen würde. Righini's Terzett, mit dazu gehöriger Scene: Sciiore, dov'è Pompeo — Che non vi piacque — aus *Tigranes*, ist so schön geschrieben und so wenig bekannt, dass wir gute Sänger darauf besonders aufmerksam machen. Spohrs neues, noch ungedrucktes Concert für zwey Violinen wurde von den Hrn Matthäi u. Lange des reichen Beyfalls, den sie erhielten, würdig vorgetragen. Die Composition ist in gestrecher Erfindung und schönem Ausdruck gewiss eine der vorzüglichsten, die dieser treffliche Instrumental-Componist geliefert hat. Da sie wahrscheinlich bald gestochen erscheint, versparen wir eine nähere Schilderung derselben bis dahin, und merken hier nur an, dass der ernste, aber lebensvolle erste, der schön schwärmerische zweyte, (nur von drey Violoncellen und einem Contrabass originell begleitet,) so wie der heitere, pikante, dritte Satz — jeder den beabsichtigten Effect vollkommen erreichte. — Die Cantate, *der Morgen*, von Ries, (b Simrock in Bonn gestochen) leistete nicht mehr, aber auch nicht weniger, als in der unlängst in diesen Blättern abgedruckten Recension dieses Werks von ihr versprochen worden ist.

Das *zwölfte Concert*, am Neujahrstage, wurde mit der Cantate eröffnet, deren Text wir diesem Berichte vorgesetzt haben. Sie ist von Rochlitz gedichtet, u. von Carl Maria v Weber in Musik gesetzt — welcher, eben gegenwärtig, sie selbst aufführte. Das Werk ist noch gar nicht weiter bekannt, und ganz gewiss eine der würdigsten Arbeiten dieses *Meisters*; es schien auch auf das überaus zahlreiche Auditorium einen tiefen Eindruck zu machen. Das Ganze war vom Hrn. von W. sehr ernst und feyerlich aufgefasst, und die Ausführung des Einzelnen, bey möglichster Einfalt, mit so viel Geist, Kunst und Sorgfalt vollendet, dass jedes Wort, ästhetisch und technisch, sein Recht erhalten hatte. Bis zur letzten Wiederholung der Stelle: In seiner Ordnung schafft der Herr — war alles in einen einfachen, höchst würdigen Chor, mit einzelnen Solostellen, zusammengefasst. Ohne Verzögern, oder gar Ausmalen der Einzelnheiten, enthält dieser Chor nur das Nothwendige: dies aber auf die bestimmteste, treueste und eindringendste Weise. Unerachtet hier eben in der festen Haltung des Ganzen der Hauptvorzug liegt, können wir uns doch nicht versagen, noch besonders auf die meisterhaften Stellen: Wenn er es ruft, kann es verweilen — und: Die Liebe siegt — aufmerksam zu machen. „So schwebt" — bis: „siegen und bestehn" — ist als Basrecitativ einfach und ernst, zu tiefer Wirkung ausgeführt. Auf eine ganz eigenthümliche und treffende Weise hat der Componist, die bängliche Stimmung auszudrücken, das Violoncell, während die andern Saiteninstrumente nur die Accorde leise anhalten, sich in düstern Wendungen figurirt bewegen lassen. Der Schluss bricht ganz unerwartet ab, und vier Solostimmen, ohne Begleitung, ausser der, eines Basses, singen leise die Strophe: Drum lerne — bis: Und deine Welt — nach der Choralmelodie: Befiehl du deine Wege —, in die alte Kirchentonart zurück versetzt. Die Wirkung davon, und besonders beym Eintritt, ist unwiderstehlich. Nun hebt, mit den Worten: Gelobt sey Gott — der grosse Schlusschor, in bedeutenden Noten und langen Accenten (die später in die Fuge verwebt sind) an, und jetzt erst treten allmählig alle Instrumente des Orchesters zusammen, bis mit den Worten: Im Wettersturm — die herrliche Fuge beginnt, mit reicher Kunst und bewundernswürdiger Kraft durchgeführt wird, und mit immer steigender Gewalt in einem freyen, glänzenden, wahrhaft jubelvollen Schluss sich endiget. — Der Chor sang, und das Orchester spielte, durch das ganze Stück, musterhaft; an beyden war nicht nur der beste Wille, sondern wahrer Enthusiasmus für die Sache, nicht zu verkennen. — Dann spielte Hr v. Weber ein von ihm erst jetzt vollendetes, noch ungedr. Pianoforteconcert, (Es dur, H dur, Es dur,) und entzückte sowol durch die Composition, als durch sein Spiel, alle Anwesende. Nur um den Raum zu sparen, und da doch wol dies Meisterwerk bald gestochen erscheinen wird, begnügen wir uns mit dem allgemeinen Urtheil, dass so viel Originalität der Ideen ohne alle Bizarrerie und phantastische Ausschweifung, so viel gründliche Kunst ohne alle wirkungslose Künsteley oder Schwerfälligkeit, so viel Feuer und Glanz bey so sprechen-

den Melodien und zartem Ausdruck, und auch, bey solchem Reichthum ganz eigenthümlicher Instrumentirung – schöner Effect des Hauptinstruments — kaum in einigen wenigen Werken dieser Art von andern Meistern *also verbunden* angetroffen werden. Jedermann setzte dies Conc., und vorzüglich seinen zweyten u. dritten Satz, schlechterdings unter das Herrlichste, was die neueste Instrumentalmusik aufzuweisen hat; und dass Hr. v. W. unter den ersten Klavierspielern glänzt, ist bekannt. — Der zweyte Theil enthielt Beethovens rühmlichst bekannte Ouverture zum *Coriolan*, eine schöne Arie aus Righini's *Enea nel Lazio*, (Rasserena i vaghi rai —) von Hrn. Jul. Miller trefflich gesungen, und das grosse, beliebte Quartett Fallace in ogni impresa — aus desselben Meisters *Gerusalemme liberata*, durchaus brav ausgeführt.

München. Mitte Decembers. Mit der Abreise des verehrten Dem. Haser war einige Stille in unsern musik. Angelegenheiten eingetreten. Die *Wette* v. B. A. Weber in Berlin (aufgeführt d. 12ten Oct.) missfiel gänzlich, und reizte über dieses noch auf eine gewisse Art den Unwillen der Zuhörer. An einem Tage, den eine dankbare Nation unter seine feyerlichen zählet, sollte wol auch — so hiess es — das Theater nicht zurückbleiben, wenigstens etwas Wichtigeres wählen. Aber wo Mangel am Neuen ist, hat das Wählen bald ein Ende. Auch hatten die Arbeiten der beyden ital. Opern zu viel Zeitaufwand erfordert, dass in dem kurzen Zwischenraum eine grössere Darstellung kaum möglich ward. Und das Neue, wenn gleich mittelmässig, zieht man je noch immer dem Aeltern, wenn gleich Bessern, vor. — Wenn wir bey *Iphigenia in Tauris* den noch immer frischen Ausdruck der Leidenschaft und des Charakters, den der Componist so lebhaft darstellt, bewundern, so müssen wir von anderer Seite das Armselige der Chöre, die doch hier so wesentlich in das Ganze eingreifen, bedauern. Irgend ein feindseliger Dämon muss wol im Stillen sein Wesen treiben, sonst wäre es unerklärlich, wie an einem Orte, wo Künste aller Art eine so liberale Aufnahme finden, einem, für die Zukunft noch mehr, als für die Gegenwart schädlich wirkenden Gebrechen, welches bey allen grössern Musikleistungen immer bemerkt und immer gerügt wird, nie sollte abgeholfen werden. — Der berühmte Hr. Abt Vogler, geheimer Rath, Tonsetzer, Orgelspieler und Orgelbauer, hat seine Arbeit an der St. Michaelskirche vollendet, und auf der von ihm simplificirten, nicht neuerbauten Orgel, den 10ten November ein Hochamt gespielt. Den 16ten Abends gab er ein Concert spirituel zum Besten der Wittwen und Waisen der, im Felde gebliebenen, bayerschen Krieger. Ist gleich sein Simplificationssystem noch immer vielem Widerspruche ausgesetzt, und ist es beynahe als ausgemacht anzunehmen, dass die zu grosse Verminderung der Zierregister, so wie die unverhältnissmässige Verstärkung der Basse, die innere Kraft eines jeden Werks lähmen müsse: so wird doch wieder der Vortheil, den das Herabstimmen genannter Orgel in so vieler Hinsicht gewährt, nebst andern angebrachten Verbesserungen, keinesweges verkannt. Das Publicum hiesiger, so wie auch einer benachbarten Stadt scheint übrigens der musik. Unmündigkeit, in welcher sie der Hr. Abt einst mag gefunden haben, entwachsen zu seyn. Diese Rhapsodieen, Ungewitter und Hottentottenlieder haben alle ihre Wirkung verlohren. Man wünschte Fugen und andere kunstreiche Durchführungen zu hören, die er, so gross und meisterhaft sein Verdienst auch in dieser Hinsicht ist, immer nur sehr sparsam untermischt. Sein Concert spirituel gab Seelen, denen Wohlthun eigen ist, Gelegenheit, ihre schöne Tugend zu üben. Die Gaben wurden reichlich dargebracht, und man muss dem Künstler Dank wissen, der, seines Vortheils vergessend, den so nöthigen Glauben an Menschlichkeit seiner Seits möglichst zu bestärken sich bestrebt. — Auch der grosse Virtuos, Rode, ist bey uns gewesen, und hat durch seine Kunst unsere Musikfreunde, wenn nicht überrascht, doch gewiss in vieler Hinsicht vollkommen befriedigt. Eine vollendete Meisterschaft hat ihm mit Recht den grossen Ruf verschafft, dessen er schon längst geniesst. Doch ist es wol mit dem sogenannten *Gefallen* und *Nichtgefallen* in unserer Kunst eine ganz eigene Sache. Letzterm benimmt an sich dem Künstler gar nichts von seinem Werthe, und ist ihm doch, so lange er noch seinen Ruf zu gründen hat, so gefährlich! Hr. Rode ist über unsern Beyfall hinaus. Deswegen können wir frey unsere Meynung aussprechen, die seine Virtuosität vollkommen anerkennt, aber in seinen individuellen Geschmack sich nicht ganz zu schicken wusste. Ein gewisses Ahmessen der

Töne, eine gewisse Schärfe des Vortrags fiel uns auf, und contrastirte sehr mit dem sanften Aneinanderschmelzen der Töne, das uns in dem Spiel des Hrn. Polledro so sehr gefiel. Auch unsere hiesige Schule ist von sehr verschiedenem Geschmack — welches alles den Werth des Hrn. R. in nichts schmälert, sondern nur beweiset, wie umfassend das Gebiet der Tonkunst ist, wie sehr sich ihre Gränze noch erweitern lässt, und wie wenig man noch über ihr Grundprincip übereingekommen ist, oder auch vielleicht wird übereinkommen können. Mad. Harlas verschönerte durch ihren herrl. Gesang den Abend des Hrn. R. In Stimme u. Gesangfertigkeit stehet sie, glauben wir, über Dem. Häser, und es würde schwer seyn, in dem *Concertsaale* mit ihr wetteifern zu wollen. Sie gebietet dem Beyfall u. würde ihn auch von jenen erzwingen, die mit Vorurtheilen sie anhörten — welches dem Correspondenten kein unbedeutender Vorzug eines Kunsttalents scheinen konnte, so wie ihm das bezeichnende Wort nicht ganz ungeeignet vorkommen möchte. Wenn dessen ungeachtet, nach in öffentlichen Blättern geäusserten Urtheilen, Mad. Harlas auf dem Theater — denn hiervon allein kann ja nur die Rede seyn — sich nicht über Dem. Häser hob, sondern nur *neben* ihr, aber auf ehrenvolle Art glänzte: so muss sie nach andern Ansichten von der Bühne sich gebildet, oder bey ihrem kürzeren Aufenthalte auf derselben noch nicht allen Erfordernissen nachgedacht haben. Da man alle öffentlichen Kunstdarstellungen, welcher Art sie auch seyn mögen, zu jeder Zeit, und an jedem Orte, auch öffentliche Kunsturtheile natürlich nach sich zogen: so kann es wol nicht absprechende Kritik seyn, wenn auch hier ein Wort mitgesprochen wurde. Wenn nur *Ein* Schritt mehr zu thun ist, um in das Innere des Heiligthums zu dringen, so muss dieser Schritt auch gethan werden. Ja die Hüter dieses Heiligthums sind, so zu sagen, berufen, dem Besseren zu diesem Schritte zu verhelfen. Sie lassen die Mittelmässigkeit, die sich überall so gerne hinzudrängt, unangesprochen vorüberziehen, denn sie haben es überall nur mit dem höhern Verdienste zu thun. Diesem huldigen sie, ja, wenn es nöthig ist, winken sie ihm ernst zu, um die geringe Anzahl derjenigen, welchen man mit Recht Kränze des Ruhmes windet, zu vermehren.

Der zweyte Jahrgang der abonnirten Concerte hat nunmehr seinen Anfang genommen. Die Anzahl der Abonnenten hat sich, wegen des guten Erfolgs des erstern, ansehnlich vermehrt. Da wol dieses, zur Aufnahme und Beförderung musikal. Kunst so gedeihliche Unternehmen zugleich die Stufe musikal. Cultur, so wie den Zustand des bessern oder schlimmern Geschmacks, auf welchem wir stehen, öffentlich ausspricht: so werden wir das, was hier geleistet wird, in diesen Blättern bekannt machen. Eine Flut von neuen Compositionen überschwemmt Deutschland, doch werden der classischen Arbeiten immer weniger. Wiederholungen sind also bey einem Unternehmen dieser Art, wo nur das Vorzüglichste aufzutreten hat, unvermeidlich. Wir werden sie, wenn gleich nur kurz, bemerken. Nur das ganz Unbedeutende, das Mittelmässige, werden wir übergehen, oder höchstens nur mit einem Worte berühren — welcher Fall freylich nur selten eintreten kann, da die Direction, in ihrer Wahl vorsichtig und einsichtsvoll, bloss durch convenzionelle Verhältnisse, denen ohne viel Lärmens nicht leicht auszuweichen ist, nur selten zu Producten dieser Art sich herablassen kann. *Erstes Concert.* Symphonie v. Mozart in Es, vortrefflich executirt. Arie v. C. M. v. Weber für Hrn. Weixelbaum componirt, mit schöner Stimme, und allem Ausdruck, den die Composition verträgt, gesungen. Klarinettconcert vom vorigen Componisten: vortrefflicher Ton, vortrefflicher Ausdruck, vollkommen in allem Betracht von Seiten des ausführenden Künstlers. Arie von Winter, ges. mit Ausdruck u. Wahrheit v. Mad. Reger. Violoncellconc. v. Arnold, vorgetr. v. Hrn. Philipp Moralt. Sein schönes, durchdachtes Spiel giebt ihm einen der ersten Plätze in der Reihe ausgezeichneter Virtuosen. *Lob der Harmonie*, schon bekannt vom vor. Jahre, verkündet den Meister gefälliger Harmonien. Ouvert. v. Cherubini aus *Anacreon*. Bey steter Wiederholung wird man des Applaudirens nie müde. — *Zweytes Conc.* Symphonie v. Beethoven in B. Die grossen Schwierigkeiten dieses Kunstwerks wurden von unserm Orchester mit einer Leichtigkeit u. Sicherheit ausgeführt, die Bewunderung erregen muss. Nach einem abgesungenen Duo, spielte Hr. Rode ein grosses Concert mit noch grösserem Erfolge, als jenes erstere, welches er zu seinem Vortheile gegeben. Herbst u. Winter aus d. *Jahreszeiten* v. Haydn. — *Drittes Conc.* Symphonie v. Krommer in D dur. Dieses feurige, vorzügliche, u. auch schwierige Tonstück wurde mit einer Innigkeit, Kraft und Genauigkeit ausgeführt, die selbst bey dem vollkommensten Ensemble nur selten in diesem Maasse gelingen kann. Es war, so zu sagen, nur Ein Hauch,

der das Ganze im lebendigsten Drange dahin führte. Hr. Concertm. Moralt, der sonst abwechselnd mit Hrn. Director Fränzel die Musikstücke dieser Concerte dirigirt, hatte, wegen einer Unpässlichkeit des letzteren, beyde Concerte allein angeführt, doch mit Ausnahme der Haydnschen *Jahreszeiten*, wobey Hr. Kapellm. Winter mit einer Battuta den Takt schlug — ein Umstand, der bey uns, ausser der Kapelle, selten ist u. dessen Wiederholung unnöthig scheint. Hr. Moralt erwirbt sich durch seine Thätigkeit, seine Genauigkeit und Aufmerksamkeit, die wahren Eifer für die Kunst verräth, immer noch mehr den allgemeinen Beyfall. Eine Arie v. S. Meyer, von Hrn Hammüller mit Einsicht und schöner Fertigkeit vorgetragen, folgte jener schönen Symphonie. Concert in Es v. Dusseck, gespielt v. Mad. Dulken. Schon oft wurde in diesen Blättern von dem zarten, fertigen und vollendeten Spiele dieser schätzbaren Künstlerin gesprochen. Sie ist sich immer gleich, und nie vermisst man an ihr jene genialischen Züge eines seltenen Vortrags, wodurch sie sich so sehr zu ihrem Vortheile über das Alltägliche erhebt. Flötenconcert, neu comp. v. Joh. Moralt, vorgetragen von Hrn. Metzger. Ihm gleich zu kommen, wäre schon an sich allein Verdienst, ihn zu übertreffen, eine Aufgabe, die Wenigen gelingen möchte. Nach ihm wagte Dem. Schlett, eben jene, von welcher in diesen Blättern, als von einer gebildeten Klavierspielerin schon die Rede war, ihren ersten öffentlichen Versuch im Gesange. Sie sang eine sehr schwierige Arie, angeblich von Nasolini. Eine schöne, umfangreiche Stimme, reine immer reine Intonation, eine einnehmende, seelenvolle Methode — sie ist Schülerin der einsichtsvollen Mad. Regan, — zeichneten sie vortheilhaft aus. Ihr ward ein Beyfall, den man in seiner Art einzig nennen möchte, und der es ihr zur angelegentlichen Pflicht machen muss, ihre schönen Anlagen mit Beharrlichkeit zur Meisterschaft auszubilden. Eine Ouverture v. Cannabich, in einem grossen, doch gefälligen Style geschrieben, schloss das Ganze. — Auch das *vierte Concert* verschaffte uns mannigfaltigen Kunstgenuss. Nach einer Symphonie von Haydn spielte Hr. Fr. Lang ein Conc. auf dem Fagott. Sein weicher, runder Ton, sein gefälliger, angenehmer Vortrag, erwerben ihm ausgezeichneten Beyfall. Der *erste Ton* — v. Rochlitz, als Declamationsstück musik. bearb. v. C. M. v. Weber, in dessen frühen Jünglingsjahren, wurde mit Beyfall aufgenommen. Dem. Altmutter declamirte mit Einsicht. Das Chaos, welches der Tonkünstler malet, hielt etwas lange an. Die Echo's u. andere Naturerscheinungen sind artig nachgeahmt. Der Schlusschor scheint für den Umfang singender Stimmen nicht vortheilhaft genug berechnet. Uebrigens imponirt die grosse, für Instrumente eingerichtete Compositionsweise unsern Ohre, ohne jedoch unsere Empfindung genug anzusprechen. Mad. Willmann sang eine grosse Arie von Farinelli. Von ihrer Kunstfertigkeit und ihren Vorzügen ist schon bey Gelegenheit ihrer vorjährigen theatral. Leistungen rühmlichst gesprochen worden. Sie wird ohne Zweifel bey ihrem wiederholten Aufenthalt in hiesiger Stadt uns öftere Gelegenheit verschaffen, ihren Gesang, dem man volle Gerechtigkeit wiederfahren lässt, zu hören. Hr. Moralt, der Concertm., spielte ein Conc. v. Cannabich. Sein ausgezeichneter Vortrag, so wie der verschönerte Ton, den er seinem Instrumente entlockte — denn von Kunstfertigkeiten kann bey so einem vollendeten Künstler wol nicht mehr die Rede seyn — rissen alle Zuhörer zu einem seltenen, rauschenden Beyfall hin. Das Spiel des Hrn. M. ist nicht für das Conventionelle, oder Nationelle, gebildet: er strebt immer nur nach dem, was überall und zu allen Zeiten gross und schön ist. Zum Schlusse die Ouverture zu *Egmont*. Beethovens Genie erschien uns im vollesten Glanze. Der Künstler selbst würde sich für seine Arbeit herrlich belohnt gefühlt haben, hätte er diesem Abend beywohnen können. — Nächstens sollen wir Winters *Timoteo* hören. Wir sehen der neuen Aufführung dieser ältern Winterschen Arbeit mit Neugierde entgegen. Sie wird uns Gelegenheit verschaffen, manches Urtheil, das über ihren Verf. in verschiedener Hinsicht gefällt wird, zu berichtigen.

Das *fünfte Concert* begann mit einer neuen Symphonie v. Joh. Moralt. Man bemerkte mit Zufriedenheit, dass der Componist, seinen eignen Weg gehend, nicht blos einem gewissen, hier eingeführten Geschmacke huldigt, sondern nach Höherm strebt, und tiefer in das Innere der Kunst einzudringen sich rühmlichst befleissigt. Noch ist zwar seiner Composition mehr Rundung, mehr Zusammenhang zu wünschen: aber diese Wünsche werden erfüllt, wenn der Künstler fortfährt, seinem Studium und seiner Kunst so zu leben, als er es allem Anscheine nach bisher gethan hat. Die Anfangsgründe des Satzes hat er, wie es heisst, unter Hrn. Grätz studirt — einem gründlichen u. erfahrnen Componisten, der jedoch mit seinen

Werken nicht öffentlich mehr auftritt. — Der Symphonie folgte ein Violoncellconcert von Hrn. Lindpaintner, jetzigem Director des Theaters am Isarthor. Schon haben wir von ihm eine Messe, und eine grosse Oper, *Demofoon*, gehört. Er kommt aus unsers verdienstvollen Winters Schule, deren Stempel er auch unverkennbar an sich trägt. Ein gewisses, oft ängstliches Streben nach Beyfall, wobey sorgfältig jede musikal. Phrase nach schon vorhandenen u. als schön geltenden Harmonien und Wendungen abgezirkelt erscheint, so wie ein gewisser Flitterstaat von Instrumentalbegleitung, wobey man oberflächlich über die Sache selbst hinübergeht, sind vielleicht an sich nicht schlimm, werden aber nie zum Grossen führen. Man ist weit entfernt, die hervorstechenden Kenntnisse des vielversprechenden Tonsetzers zu verkennen, und hat viele Ursache zu glauben, dass er eine gewisse Modekrücke, die man ihm zumuthet, bald von sich werfen, und für sich selbst auf seiner Laufbahn, mit Zuversicht auf eigne Kraft, fortschreiten werde. Hr. Carl Schruche, ein noch sehr junger Künstler, spielte das Concert, mit Geschmack, Einsicht und Fertigkeit. Eine Arie v. Nasolini, ges. von Mad. Harlas, schloss die erste Abtheilung. Es wäre überflüssig, die glänzenden Vorzüge, welche der Gesang dieser Künstlerin entwickelte, und die allgemein anerkannt, und allgemein geschätzt sind, nochmals auseinandersetzen zu wollen. Nächstens wird sie, wie wir vernehmen, eine Reise nach andern Gegenden Deutschlands unternehmen, und wir dürfen im voraus glauben, dass man überall, wo sie erscheinen wird, sich mit uns darüber zu erfreuen Ursache hat, dass ächtes Kunsttalent, vereint mit einer sorgfältigen Ausbildung, auch in unserm deutschen Vaterlande noch nicht verloren ist. — In der zweyten Abtheilung trug Hr. Fladt ein von Le Brun componirtes Hoboeconcert vor. Ungeachtet eines 20jährigen Alters bemerkt man an der Composition derselben eine gewisse Frischheit, Klarheit und Schönheit, die noch jetzt manchem Tonsetzer zum Muster dienen könnte. Hrn. Fladts reiner, voller Ton, sein Vortrag, seine Kunstfertigkeit wurde allgemein, und wird zu jeder Zeit bewundert. Er ist Meister im vollem Sinne des Worts. Der beliebte Sänger, Hr. Mittermayr, sang eine Arie v. Zingarelli. Sein schönes, volles, metallreiches Stimmorgan wird immer mit ungetheilter Theilnahme gehört. Es rühret und geht schon an sich selbst zum Herzen. Sein Vortrag ist einfach und ungekünstelt. Man muss es bedauern, dass ihm so selten die Gelegenheit wird, die volle Kraft seiner Anlagen gehörig und vielseitig zu entwickeln. Die bekannte, schon oft gerühmte *Jagdouverture* von Mehul schloss, auf eine würdige Weise, die erste Hälfte der abonnirten Concerte, deren zweyte künftige Fasten eintreten wird.

Königsberg. Am 25sten Nov. 1812 starb hier der achtungswürdige Musikdirector unserer Bühne, *Friedr. Adam Hiller*, geb. 1788, u. ältester Sohn des, durch seine Compositionen, wie durch seine historischen, theoretischen und kritischen Schriften über Musik, berühmten Joh. Adam Hiller, zuletzt Cantor u. Musikd. e. in Leipzig an der Thomasschule. Als Mensch war er allen, die ihn kannten, werth, seines durchaus redlichen Charakters und bescheidenen Sinnes wegen. Als Director genoss er die Achtung des ihm anvertrauten, geschickten Orchesters; in früherer Zeit war er auch als Concertspieler auf der Violin beliebt. als Componist lieferte er manche, wenn auch nicht auffallende, geniale, doch zweckmässige und beyfällig aufgenommene Werke. Die Musik zu des Hrn Grafen von Benzel-Sternau Gedicht, *Schillers Manen*, war seine letzte Arbeit; sie wurde durch ihn an Schillers Todestage auf unsre Bühne gebracht, und erreichte ihre Absicht. Vorlesungen, welche er verwichnen Sommer hielt, zeigten ihn als denkenden u. wohlunterrichteten Mann. Nicht Wenige bedauern seinen Verlust und werden seiner immer mit Achtung und Zuneigung gedenken.

Canon à 2 Voci di Kuhlau.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten Januar. **Nº. 3.** 1813.

Auszug aus Perotti's gekrönter Preisschrift über die Musik in Italien.

(Beschluss aus der 2ten No.)

Dritter Theil. Leichter lassen sich Mittel zur Reform unserer Musik vorschlagen, als ausführen. Brown, Planelli, Arteaga, Algarotti, haben von diesem Gegenstande ausführlich gehandelt. Indess waren diese schätzbaren Schriftsteller keine eigentlichen Musikverständigen, sondern Gelehrte von Geschmack, die blos der Analogie zwischen Poesie und Musik folgten. — Der Verf. handelt die Materie dieses Theils unter einzelnen Paragraphen im Wesentlichen folgendermassen ab. §. 1. *Anstalt von Seiten der Regierung.* Auf Befehl der Regierung müsste eine Commission bestellt werden, die aus Männern von gelehrter Bildung bestände, vertraut mit der dramatischen Dichtung und mit der Theorie und Praxis der Musik. Diese hätte über den Werth der poetischen und musikalischen Producte ein gesetzliches Urtheil zu sprechen. Sie führte die Aufsicht über alles, was sich auf Kirchen- und Theatermusik bezieht, und über alle Personen, die zum dramatischen Schauspiel gehören. Die Entscheidungen dieser Commission müssten von der Regierung in Ansehen erhalten werden, um sogleich genau in Vollziehung zu kommen. § 2. *Poesie.* Dem Verderbniss hierin Einhalt zu thun, schlägt der Verf. vor, Metastasio's Opern wieder in Umlauf zu setzen, bis andre würdige Dichter gute Producte lieferten, auf welche die Musik allen ihren Reichthum wenden könnte. Ueberhaupt müsste die Wahl des Stoffes, und Alles, was den guten Geschmack und die Regeln der Poesie und Musik angeht, der Sorge der Commission empfohlen seyn. § 3. *Musikmeister.* Wenn Schulen für gute Sänger nöthig sind, so sind sie es nicht minder für gute Componisten. Die Wahl der Directoren solcher Schulen bedarf der grössten Vorsicht. Ein geschickter Theatercomponist taugt nicht immer zum guten Lehrer. Da die *erste Basis der Musik* der Contrapunct ist, so müssen für diesen Gegenstand ausschliessend Lehrer bestimmt werden. Ausserdem muss der junge Componist im Gesange und im Orgelspiel Unterricht erhalten. Hierauf kann er bey praktischen Meistern über den Theatereffect und die verschiedenen Instrumente sich belehren. Der Cursus dieser Studien enthalte auch den Unterricht in den schönen Wissenschaften, der Poesie und der lateinischen Sprache. Ehe die Componisten und Sänger ihr Metier antreten, müssten sie sich einer Prüfung über alle Gattungen des Styls, worin sie arbeiten sollen, unterwerfen, und nur die würdig befundenen dürften dann ihrem Berufe folgen. Auch würden die Werke der Componisten und der Dichter vor der Publication der Commission vorgelegt, welche erst die Erlaubniss hierzu ertheilte. Eben so müsten beyde erst mit der Autorität bekleidet werden, über andre als Vorgesetzte zu gebieten. § 4. *Sänger.* Neue Singschulen sind unter Aufsicht einsichtsvoller Meister zu eröffnen. Hier müssen die Zöglinge auch in den Wissenschaften unterrichtet werden, wiefern sie mit der Kenntniss der Sprache, besonders der italienischen u. lateinischen zusammenhängen. Auch in der Action müssen sie Unterweisung erhalten, und vor ihrem öffentlichen Auftreten einer strengen Prüfung sich unterwerfen. Im Theater müsste ihnen die nothwendige Subordination zur Pflicht gemacht werden, damit sie sich dem Dichter und dem Componisten gelehrig bewiesen. Der übertriebene Gehalt sollte beschränkt, aber für den Dichter und den Componisten erhöht werden. §. 5. *Ballet.* Das pantomimische Ballet galt bey den Römern für eine Veranlassung des Verfalls der Musik u. Poesie, indem diese über jenem vernachlässigt wurden. So wirken auch bey uns die verführerischen Attituden der Tänzer zum Nachtheil der Oper. Das Ballet ist zum wesentlichen Bestandtheil der ital. grossen Oper geworden, ungeachtet es die Einheit des

Schauspiels, die Illusion und die Aufmerksamkeit unterbricht. Könnte es, auch wie bey den Griechen und Römern, mit der Musik und dem Singspiel innig verwebt werden, so müsste es doch übrigens in den Gränzen bleiben, welche Geschmack und Anstand vorschreiben. § 6. *Das Theater sollte nicht in der Gewalt der Impresari seyn.* Es sollte unter der unmittelbaren Aufsicht der höchsten Behörde stehen, welche die Direction von fähigen Männern besorgen liesse. Diese müssten sich vor einer übel verstandenen Oeconomie hüten, und das Schauspiel mit gebührender Würde und Pracht zeigen. §. 7. *Theatralische Disciplin über das Volk.* Man sollte dem Volke nicht den Ausspruch über das Kunstverdienst überlassen. § 8. *Kirchenmusik.* Die Commission sollte auch die Kirchenmusik prüfen, und das Recht haben, diejenige zu verwerfen, die der Würde ihres Zwecks nicht entspricht. Sie sollte über die Organisten Aufsicht haben, damit sie in einem ernsten, gebundenen, würdevollen Styl dies Instrument behandelten. Eben diese Aufsicht erstreckt sich auf die Sänger in Bezug auf den angemessenen Vortrag. Der heil. Augustin sagt bey dieser Gelegenheit treffend: „ich komme mir allemal tadelhaft vor, wenn ich geneigt bin, mehr auf den Sänger, als auf das, was er singt, zu hören." §. 9. *Musikalische Bibliotheken.* Diese würden den Studirenden sehr nützen, wenn sie sich in den vorzüglichsten Städten Italiens befänden, und die klassischen, theoretischen und praktischen Werke enthielten. Auch sollte sich da ein fassliches und vollständiges Elementarbuch zum systematisch fortschreitenden Musikunterricht befinden. § 10. *Akademien.* Es fehlt der Musik an solchen Anstalten, wie die Malerey, Baukunst und Literatur haben. Ehrenvolle Belohnungen und Auszeichnungen würden auch hier grosse Aufmunterung geben. Auch das in London befindliche Concert, wo man blos Werke der berühmtesten verstorbenen Meister singt, verdiente Nachahmung, weil es zur Erhaltung ihres Andenkens und zur lehrreichen Vergleichung abzweckte. Noch grösser wäre der Nutzen, wenn zwischen der Aufführung auserlesener Werke ein Mann von Einsicht darüber Vorträge hielte, und bisweilen die Vorlesung einer schönen Poesie oder eines auf schöne Literatur sich beziehenden Stücks, oder die Erklärung eines theoretisch-praktischen Tractats über Tonkunst damit verbunden würde.

NACHRICHTEN.

Berlin, Ende Dec. Den 24sten Nov. gab Hr. Polledro sein 2tes Concert im Schauspielsaale. Er spielte ein Violinconc. aus G moll und Variationen mit Begleitung des Orchesters auf das bekannte Thema: Mich fliehen alle Freuden etc. Von seinem herrlichen Spiel, das auch diesmal wirklich entzückte, habe ich schon im vorigen Briefe gesprochen. Auch die herrlichen Ouverturen aus Mozarts Titus und Cherubini's Medea, so wie das Doppelconcert für zwey Waldhörner von Nisle, von den Gebrüdern Schuncke geblasen, befriedigten die Erwartungen des zahlreichen, als im ersten Concerte, versammelten Publicums. — Den 24sten war das 2te Abonnementsconc. des königl. Orchesters im Schauspielsaale. Es war sehr inhaltreich und zeichnete sich auch durch vortreffl. Execution aus. Eine Haydnsche Symphonie aus Es dur begann dasselbe. Mad. Müller sang mit ihrer angenehmen Stimme eine Arie von Righini mit obligat Klarinette, die Hr. Schick der Sohn brav blies. Hr. Schröck blies darauf ein Flötenconc. v. Müller mit gewohnter Zartheit, und Mad. Schröck (die übrigens geraume Zeit schon von ihrem Manne geschieden ist) sprach den Monolog aus der Jungfrau v. Orleans: die Waffen ruhn — mit Begleitung von 4 gedämpften Violoncellen nach der Ihnen bekannten Musik vom Kapellm. Weber in D dur arrangirt. Der 2te Theil ward mit Winters Ouverture aus *Salomons Urtheil* eröffnet. Darauf spielte Hr. Carl Müller aus Braunschweig, der jetzt hier beym Orchester angestellt ist, ein Violinconc. von Rode. Als er im vorigen Winter hier Concert gab, erregte er gute Hoffnungen: seitdem unser Concertmeister Möser ihn unterrichtet, hat er sehr bedeutende Fortschritte gemacht, und wir hoffen in ihm bald eine vorzügliche Zierde unsers trefflichen Orchesters zu erblicken. Mad. Müller und Lanz, die Hrn. Stümer, Franz und Blume sangen ein Quartett aus Righini's *Tigranes*, und erneuerten den Wunsch, dieses Meisterwerk des Verewigten — dessen Exequien in der katholischen Kirche vor kurzem gefeyert, und durch seinen Schwanengesang verschönert wurden — bald vollständig im Opernhause zu hören. Herr Töpfer spielte endlich Adagio und Polonoise von Romberg auf dem Violoncell ganz vortrefflich.

Den 4ten dies wurde, ausser Körners sehr artigem Lustspiel, *der grüne Domino*, zum erstenmal gegeben: *Cimarosa*, komisches Singspiel in zwey Acten aus dem Französ. vom Kriegsrath Mey, in Musik gesetzt von Isouard. Der Inhalt dieses, im Ganzen unterhaltenden Stücks ist aus einer Anekdote in Cimarosa's Leben genommen, mit einigen Expositionen vermehrt, und übrigens den Lesern der mus. Zeit. aus frühern Berichten von Paris schon bekannt. Es gefiel im Ganzen, besonders Mad. Müller als *Florina* und Hr. Lebes als Ambrosina. Schade, dass Hr. Stümer, der den Cimarosa gab, in Ansehung des Spiels noch vieles zu wünschen übrig liess; sein Gesang aber war ausgezeichnet schön. Hr. Wurm als Modestini stand nicht an seiner Stelle; Caricaturen, als Pachter Feldkümmel, Schauspieler wider Willen (indem er als Schauspielerin eine Bravourarie singt, und unsere erste Sängerin in ihren Manieren, ihrer Gesangsweise etc. zum Sprechen copirt,) u. s. w. gerathen ihm besser. Die Musik hat viel Gefälliges. Lauten Beyfall erwarben sich, im 1sten Acte das Duett von Florina und Cimarosa No. 4, und das effectuirend geschriebene Finale, besonders beym Erscheinen der Sänger und Sängerinnen des Theaters der Florentiner in Neapel; der interessante Zwischenact — der wirklich neu war, u. wo die Unruhe beym Feuerlärm und der Gesang bey hinuntergelassenem Vorhang, sehr brav executirt wurden, (ein Verdienst des Hrn. Seidel, der die Oper dirigirte); im 2ten Acte Florina's Arie No. 6 und Cimarosa's Romanze No. 7. Die Oper ist noch einigemal nicht ohne Beyfall wiederholt worden.

Den 5ten gab Hr. Schulz jun., königl. Kammermus., Concert im Schauspielsaale. Er blies ein Flötenconc. von Dressler, mit Hrn. Tausch ein Doppelconcert für Klarinette u. Flöte v. Westenholz, und mit Hrn. Schröck ein Doppelconcert für zwey Flöten von Arnold, nicht ohne Beyfall, da er die Erwartungen, welche man seit einigen Jahren von ihm hat, zu erfüllen anfängt. — Den 6ten gab die Familie Sigl aus Passau Concert im Saale der Stadt Paris. Schon im May v. J. hatte sie ein Conc. gegeben, und sich eines nicht geringen Beyfalls erfreut. Die 7jährige Katharina sang eine Arie aus Zingarelli's *Romeo und Julie*, eine Arie von Cimarosa, und spielte, mit Dem. Klimang, dem 13jährigen Ignaz Sigl und ihrem Vater, ein Quartett von Rode. Ignaz spielte ausserdem noch ein Violoncellconc. von Fiala u. Variationen.

Das nicht zahlreich versammelte Publicum, das jetzt durch zu viele Concerte heimgesucht wird, gab wiederholentlich seinen Beyfall zu erkennen. — Den 10ten gab der königl. Kammermus., Hr. G. Ab. Schneider, Concert im Schauspielsaale. Die Symphonie von Beethoven aus C dur eröffnete es, und ward mit Feuer und Präcision gegeben. Hr. Schneider blies mit Hrn. Böttcher ein Doppelconc. für zwey Hörner, und ein Adagio nebst Polonaise für zwey Hörner, beydes von seiner Composition, von der wir auch eine Schlachtsymphonie hörten, die das Getümmel und Geräusch der Schlacht lebhaft genug darstellte. Hrn. Schneiders Tochter, Johanna, eine Schülerin des Hrn. Tombolini, sang ein Paar italienische Scenen, und erregte gute Hoffnungen. Sie singt vom ungestrichenen B bis dreygestrich. C, und hat von ihrem trefflichen Lehrer wenigstens eine reine Intonation angenommen; was ihr fehlt, ist Gleichheit der Stärke in den Mitteltönen, die sie durch Uebung sich erwerben kann, gesetzt auch, dass ein Paar Töne, besonders in der Höhe, verloren gingen.

Am 11ten ward im königl. Opernhause gegeben: *Medea*, Drama mit mus. Zwischenacten, von Gotter und Georg Benda. Die Wiedererscheinung dieses einst sehr beliebten Stücks machte besonders den ältern Freunden des Theaters viele Freude. Mad. Bethmann, die uns nun bleibt, gab die Medea und Hr. Beschort den Jason mit aller Wahrheit und Kunst, die diesen trefflichen Schauspielern eigen sind. Auch fand dieses Stück weit mehr Beyfall bey dem zahlreichen Publicum, als das darauf folgende heroische Singspiel *Uthal*, nach St. Victor bearbeitet durch Herklots, mit Musik von Méhul. Es hatte seit 1808 geruhet, wo die verewigte Schick die Malvina mit aller Kraft und Innigkeit, die diese Rolle fodert, gab. Jetzt hatte Dem. Schmale sie übernommen, und, konnte man auch gegen ihren Gesang nichts Gegründetes einwenden, so hatte doch ihr Spiel manche Schwäche. Ueber die Musik, die unter anderm das Eigne hat, dass statt der Violinen Bratschen begleiten, ist schon vor vier Jahren in der mus. Z. gesprochen worden. Das Nebulistische des Sujets hat sich auch der Composition mitgetheilt, und kann daher nicht allgemein gefallen. Eine Ausnahme machte der Gesang der vier Barden in No. 4, der sehr gefiel. Den meisten Beyfall errang sich an diesem überreichen Abend, wo die Darstellungen von 6–10 dauerten, das neue pantom. Ballet, *Echo*

und Narcissus, von dem neuen königl. Balletm., Hrn. Telle, mit der schönen, ausdrucksvollen Musik vom Hrn Musikdir Gürlich. Die Fabel des Narcissus ist bekannt; den Inhalt des Ballets näher anzugeben, hier nicht der Ort. Es sey genug, zu bemerken, dass Narcissus vortrefflich durch Dem. Engel dargestellt wurde. Echo, die ihn liebt, aber zu ihrem Unglück, indem er nur sich liebt, und endlich aus der klaren Quelle, in der er sein Ich so schön erblickt, den Tod trinkt, da Echo in Verzweiflung den ganzen höllischen Apparat, Rache, Gift, Eisen und Dämonen aller Art geschaffen hatte, welche die Quelle vergiften — Echo, sag' ich, von Mad. Telle. Venus, (Mad. Rebe,) von dem freundlichen Amor (der kleinen Mamsell Lamperi,) und den wahrhaft liebenswürdigen Grazien, (Dem. Joyeuse, Weiss und Habermaas) begleitet, erbarmt sich indessen, erweckt den Geliebten vom Tode, und vereinigt das Paar. Nehmen Sie noch dazu, dass Diana, (Mad. Clauce) von zahllosen Jägern gefolgt, in einer schönen waldigen Berggegend einen verheerenden Eber aufsucht und ihn endlich glücklich, zur Freude aller flüchtigen Landbewohner, erlegt, und Sie bemerken, dass man eher über zu grosse Fülle, als über Leere klagen könnte. Die Musik war, wie schon bemerkt, ausdrucksvoll und den verschiedenen Scenen sehr angemessen, gefiel auch sehr. Das Ballet wird sich gewiss halten und mehrmals das Haus füllen.

Den 15ten gab Hr. J. W. Gabrielsky Conc. im Schauspielhaussale. Dieser treffliche Flötist blies mit Beyfall ein Concert von G. A. Schneider und Adagio mit Variationen von Fürstenau. — Den 20sten veranstaltete der kön. preuss. Kammermus. Horzizky ein Concert im Saale des Oekonomiegebäudes der Loge Royale York zur Freundschaft, das sowol durch seinen Inhalt, als durch die sehr zahlreiche Gesellschaft bemerkenswerth ward. Nach der trefflichen Ouverture aus Righini's *Ariodant* spielte der junge Horzizky ein Fortepianoconcert von Eberl, anfangs etwas furchtsam, aber doch mit vieler Präcision und Zartheit. Auch trug er eine Sonate von Beethoven mit obligatem Horn vor, das Hr. Kammermus. Schunke blies. Ausser seinem Hauptinstrumente hat sich der talentvolle und fleissige Jüngling auch auf der Flöte so eingeübt, dass er das angenehme Conc. v. Devienne aus E moll mit vielem Beyfall blies. Möge Hygea den jungen Mann nie verlassen! Mit vielem Beyfall nahm man die Ballade des Hrn. Prof. Gubitz,

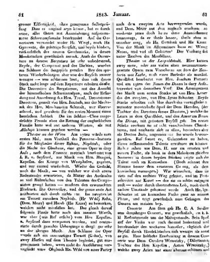
der grosse Thurm am See, auf, wozu der Hr. Musikdir. Seidel sehr brave musikal. Zwischensätze geschrieben hat, von denen schon öfter in der mus. Zeit. die Rede gewesen ist. Mad. Schröck sprach die Worte, die, so wie die Musik, allgemein gefielen. Nicht geringern Beyfalls erfreute sich das Terzett aus *Sargines*, das die talentvolle Demois. Cranz und die Hrn. Westmann und Fischer sangen, und das Concert für zwey Fagotte v. Danzi, das der Kammermus., Hr. Schwarz, und dessen Schüler, Eichbaum, gleichsam mit Einem Tone bliesen.

Berlin. Am Januar. Das dritte Abonnements-Concert für Rechnung der kön. Theater-Kasse wurde mit einer Ouverture (zu dem Trauerspiel, *Faust*) vom Hrn Musikd. Schulz in Leipzig, eröffnet, welche, von dem Orchester mit Liebe und Präcision vorgetragen, allgemeinen Beyfall erhielt. Mit Recht kann man diese Ouvert. den bessern Musikstücken dieser Gattung an die Seite setzen. Reichthum und Fülle der Harmonie, ausgezeichneter Instrumentalsatz, Klarheit und richtige Verbindung frappanter Ideen charakterisiren dies schöne Product. Der Eingang ist sehr tragisch, und spannt die Erwartung des Zuhörers. Das glücklich gewählte Thema des Allegro giebt zu Umkehrungen, Verwechselungen und Ausarbeitungen vielen Anlass, die Hr. S. mit vieler Einsicht und Erfahrung angebracht hat. Möge der brave Componist uns bald wieder mit einer so schönen und gediegenen Arbeit bereichern! — Dem. Schmidt sang hierauf eine unbedeutende kleine Cavatine von Frento, die nicht an diesen Platz gehörte. Da Dem. S. nach so langer Abwesenheit zum zweyten Male erst wieder auftrat, hätte sie schicklicher gehandelt, mit einer grössern und bessern Scene sich dem Publicum zu empfehlen. Ein Trio fürs Fortepiano von Hummel, von einer Violin und einem Violoncell begleitet, welches von dem königl. Kammermus., Hrn. Schwarz d. jung., mit vieler Fertigkeit und mit Ausdruck vorgetragen wurde, machte den Beschluss des ersten Theils. So schöne Stellen in diesem Trio auch hier und da vorkommen, so halten sie doch für die zu grosse Ausdehnung des Ganzen nicht schadlos. Den 2ten Theil des Concerts eröffnete die erste Hälfte der, vor kurzem b. Breitkopf und Härtel erschienenen Klavier-Phantasie u. Sonate v. Mozart, fürs

ganze Orchester arrangirt vom Ritter von Seyfried. Hr. v. Seyfried hat sich ein wahres Verdienst erworben, dass er dieses, schon längst fürs Fortepiano bekannte Meisterstück mit so vieler Sachkenntniss für ein grosses Orchester bearbeitet hat. Mozarts Geist schwebte über dem Orchester. Die grossen Schwierigkeiten, die durch die, von dem Fortepiano für Saiten- und Blasinstrumente entlehnten, heterogenen Figuren, besonders in den enharmonischen Stellen, trotz aller Vorsicht, womit sie behandelt sind, dennoch vorfallen mussten, wurden von demselben — einige Kleinigkeiten abgerechnet — glücklich überwunden, und von dem Publicum mit Freuden und ungetheiltem Beyfall anerkannt. Wir hoffen, dass dieses bewunderungswürdige Stück, eben so meisterhaft executirt, in den nächsten Concerten wieder gehört werden wird. — Der königl. Kammerm., Hr. Henning der ält., spielte hierauf ein Violinconcert von Kreutzer. Die Fortschritte sind unverkennbar, die dieser brave Violinist seit einigen Jahren gemacht hat. Besonders lobenswerth ist auch die Bescheidenheit, dass er nicht, wie es jetzt die traurige Gewohnheit fast aller jungen Instrumentisten ist, ein Concert von seiner Composition spielte. Es ist hart, dass man zu dieser Zeit einige schön vorgetragene Sätze auf einem Saiten- oder Blasinstrumente, durch unreife Compositionen von jungen, angehenden Solospielern so theuer erkaufen muss. In einem Duett von Peroni, gesungen von Dem. Schmidt und Hrn. Tombolini, liess uns letzterer den beynahe unglaublichen Umfang seiner schönen, herrlichen Stimme wieder bewundern. Er machte wirklich mit ungemeiner Precision einen Lauf von *drey Octaven* von h bis B, und setzte alle Zuhörer in Erstaunen.

Wien, d. 8ten Jan. Uebersicht des Monats December.

Hofoperntheater. Vieles, und mitunter auch Merkwürdiges, habe ich Ihnen von dem verflossenen Monate zu berichten. Mad. Schönberger, geb. Marconi, ist hier angekommen, und am 16ten zum ersten Male als Tamino in der *Zauberflöte* aufgetreten. Sie ist, und bleibt eine seltene Erscheinung. Ihre ersten Töne: „Zu Hülfe! zu Hülfe!" machten nicht den angenehmsten Eindruck, und nur nach längerem Anhören söhnte man sich mit der Tiefe ihrer, übrigens überaus schönen, reinen und begeisternden Contre-Altstimme aus. Obgleich bey den mehrstimmigen Musikstücken der Werth der Composition nicht so viel verlor, als wenn Tamino von einem Sopran wäre vorgetragen worden: so vermissten wir doch eben so durchgängig die *eigentliche* Tenorstimme, durch welche, und zwar durch *welche allein* wir in den Geist der Composition ganz eindringen, und diese vollkommen zu geniessen in den Stand gesetzt werden können. Das Spiel der Mad. Sch. und ihre deutliche Aussprache können mit Recht als musterhaft gepriesen werden. Sie wurde am Ende einstimmig herausgerufen. Wie man hört, so werden wir bald Gelegenheit haben, sie in mehrern Rollen, und auch als Fernand Cortez in der Oper gleiches Namens, zu sehen. — Am 19ten sahen wir zum ersten Mal *den Bergsturz*, ein neues Singspiel in drey Aufz. von Hrn. Friedr. Reil, Schauspieler des k. k. Hoftheaters, in Musik ges. von dem eben so fleissigen als verdienstvollen Hrn. Joseph Weigl, Opern-Director und Kapellm. der k. k. Hoftheater. Der Dichter wählte zu seinem Gegenstande eine wirkliche Begebenheit aus der Geschichte unserer Tage, nämlich den schrecklichen Bergsturz in der Schweiz, bey Goldau, unweit des Rigiberges, wodurch bekanntlich am 2ten Septemb. 1806 eine ganze Familie, welche auf einem einsamen Bauerhofe wohnte, und zwar, wie hier der Dichter sagt, in eben dem Augenblicke verschüttet wurde, wo die älteste Tochter, Josephine, (Dem. Bondra d. ält.) des Landmanns Hetwyl, (Hr. Weinmüller) mit dem Sohne des ehemaligen Retters ihres Vaters, Willer, (Hr. Mohrhardt) zum Traualtare gehen sollte. — Wäre der zweyte und dritte Act eben so interessant, als der erste, so würden wir dem Verfasser für dieses sein Original-Singspiel vielen Dank wissen. Eben so sagte das Idyllische des ersten Actes der Individualität des Componisten am besten zu, und unter die gelungenen Stücke gehören besonders eine Bassarie, (F dur) ein Duett, (Es dur) und vorzüglich ein Terzett. (A dur.) Auch die Musik beym Einsturz des Berges machte Wirkung, und wurde allgemein als trefflich anerkannt. Die beyden folgenden Aufzüge sprachen jedoch uns weniger an. Die Arie des Einsiedlers vom Rigiberge (Hr. Saal) erinnerte zu sehr an den Chor: Seelig, seelig Paar — aus Händels hier unlängst gegebenem *Alexanderfeste*, anderer Reminiscenzen, aus der *Vestalin* u. dergl., nicht zu erwähnen — was uns vermuthen liess, Hr. W. arbeite mit zu



grosser Eilfertigkeit, ohne genugsame Selbstprüfung. Dass er original seyn könne, hat er durch seine, aller Orten mit Auszeichnung aufgenommene *Schweizerfamilie* beurkundet. Auf die Ouvertüren verwendet weder Hr. Weigl, noch Hr. Gyrowetz, die gehörige Sorgfalt, und beyde bleiben, rücksichtlich des neuern Geschmacks, in diesen Musikstücken gewöhnlich zurück. Auch die Ouvertüre zu diesem *Bergsturz* ist sehr unbedeutend. Beyde, der Componist und der Dichter, wurden am Schlusse des Singspiels gerufen. Bey den späteren Wiederholungen aber war der Beyfall immer weniger — was schliessen lässt, dass sich dieses Stück nicht lange auf dem Repertoire erhalten dürfte. Die Decoration des Bergsturzes, mit der Ansicht der himmelhohen Schweizeralpen, nach der Erfindung und Anordnung des Hrn. Treml, Decorations-Directors, gemalt von Hrn. Janitsch, mit der Mechanik des Hrn. Maschinisten Schmidt, war überraschend, und gewährte für den ersten Moment einen herrlichen Anblick. Die im Schluss-Chor ausgedrückte Freude über die Rettung der unglücklichen Familie hätte wol mit anderen Worten, als mit *Alleluja* können gegeben werden. —

Theater an der Wien. Am 17ten wurde zum ersten Mal, zum Vortheil des Pensions-Instituts für die Mitglieder dieser Bühne, *Nephtah*, oder die Macht des Glaubens, eine grosse Oper in drey Aufz., nach dem Französ. metrisch bearbeitet von I. R. v. Seyfried, mit Musik von Hrn. Blangini, Kapellm. des Königs von Westphalen, gegeben, und nur einmal wiederholt. Weder das Gedicht, noch die Musik, — von welcher wir doch etwas Bedeutendes erwarteten, da Blätter des Auslandes so viel Rühmliches von den Talenten des Componisten gesagt hatten — machten den erwünschten Eindruck. Die Ouvertüre, und der ganze erste Act zeichneten sich durch nichts aus. Im zweyten ist ein Terzett zwischen Nephtah, (Hr. Wild) Raha, (Dem. Meier) und Hareb (Hr. Kainz) zu bemerken, welches nicht missfallen hat. Das gleich darauf folgende Finale hatte noch den meisten Werth, war aber (wie Ref. erfuhr) vom Hrn. Kapellm. v. Seyfried dazu componirt worden, und contrastirte durch gesuchte Uebergänge u. dergl. gar sehr an der übrigen Musik. Am Schlusse der Oper würde sich ein einnartiges Terzett (G dur), von zwey Harfen auf dem Theater begleitet, gut ausgenommen haben, wenn nicht die Aufführung verunglückt wäre. Obgleich Hr. Wild von einer Partey nach dem zweyten Acte hervorgerufen wurde, und Dem. Meier mit ihm zugleich erschien: so verdiente jener doch heute diese Auszeichnung keineswegs, da er theils heiser, theils eben so unsicher sang, als Hr. Gottdank und Hr. Kainz. Von der Musik im Allgemeinen liess sich: Wenig Neues, und viel oft Gehörtes! Der Vorhang fiel unter Zeichen des Missfallens.

Theater in der Leopoldstadt. Hier kamen zwey neue, oder aus vielen alten neuzusammengesetzte Opern zum Vorschein: am 5ten die *Zauberin und Liebe*, nach einer Burleske als musikal. Quodlibet bearbeitet von Hrn. Joachim Perinet; und am 19ten der *Baum der Diana* in drey Aufz., travestirt von demselben Verf. Das Arrangement der Musik zum ersten Stücke ist von Hrn. Kauer, das des zweyten, von Hrn. Ignaz Schuster. Beyde Stücke erhielten sich blos durch das vorzügliche, mitunter meisterhafte Spiel der Dem. Hemlee, (der Tochter des Directors dieses Theaters,) welche die Laura in dem *Quodlibet*, und den Amor im *Baum der Diana*, mit grösstem Beyfall gab. Im ersten Stücke erschien sie in sechs verschiedenen Charakteren, und zeichnete sich in allen, besonders aber als Doctor Jurn, ungemein aus. Sie wurde hervorgerufen. Ref. freuet es, Gelegenheit zu haben, dieses aufkeimenden Talents erwähnen zu können. Bisher sahen wir Dem. H. nur im ernsten und naiven Fache, als Isaak im dem Melodram gleiches Namens: in diesen beyden Stücken zeigte sich ihr Talent auch im Komischen. (Doch scheint ihre Stimme besser dem ernsteren Gesang, als dem komischen zuzusagen.) Wir wünschen, dass sie stets auf den rechten Weg geleitet, und im Fortschreiten zur Kunst — der sie so schön entgegen reift — weder durch übertriebenes Lob, noch durch andere Umstände gehemmt werde. Auch Hr. Ign. Schuster ist im komischen Fache ganz an seinem Platze, und trägt gewöhnlich zum Gelingen des Ganzen am meisten bey.

Concerte. Am 8ten gab Hr. C. A. Seidler sein diessjähriges Concert, wie gewöhnlich, im k. k. kl. Redoutensaale um die Mittagsstunde. Sein Spiel auf der Violin war auch diessmal bedeutend und beurkundete den wackeren Künstler, obgleich der Beyfall durch Händeklatschen sich weniger als sonst zeigte. Eine liebliche Erscheinung in diesem Concerte war Dem. Caroline Wranitzky, (Dilettantin; Tochter des Hrn. Kapellm. Anton Wranitzky,) welche zwey Arien mit einer überaus schönen und

reinen Stimme, auch mit vielem Ausdrucke sang. — Am 1sten liess sich Hr. Prof. Bayr auf der Flöte in einem, zu seinem Vortheile gegebenen Concerte Nachmittags um 5 Uhr im kl. Redoutensaale hören, und erndtete abermals durch sein braves Spiel und besonders durch seine ausserordentlichen Fertigkeit gebrachten chromatischen Läufe vielen Beyfall. Seine, in einem kurzen Andante angebrachten Doppeltöne machten jedoch wenig Eindruck, da sie nicht mehr den Reiz der Neuheit haben, immer unrein und ungleich bleiben, und nichts Wesentliches zum Fortschreiten der Kunst beytragen. Eine Dilettantin sang eine Arie von Hrn. Lavorati ziemlich gut. Ein Vocal-Quartett v. Hrn. Eybler, k. k. Vice-Hof-Kapellmeister, *die Weihe der Schöpfung von Haydn* betitelt, wurde von zwey Dilettanten, (es scheint Mode werden zu wollen, bey jedem Concerte Dilettanten auftreten zu lassen,) von Hrn. Pfeiffer, k. k. Hof-Kapellsänger, und Hrn. Gottdank, Sänger bey dem Theater an der Wien, vorgetragen. Der gute Eindruck, den es Anfangs machte, wurde durch die übermässige Länge der Composition, und durch die unrichtige Intonation eines Sängers am Schlusse vermindert. — Am 17ten hatten wir das Vergnügen, Hrn. Louis Spohr, herzogl. Sachsen-Gotha'schen Concertmeister, und seine Gattin, in einem, im kl. Redoutensaale zu ihrem Besten veranstalteten Concerte, zu bewundern. Ref. unterschreibt gern die über dieses brave Künstlerpaar in andern Blättern, und vorzüglich in Ihrer musikal. Zeitung gefällten Urtheile, und kann nur hinzusetzen, dass auch hier ihr meisterhaftes Spiel allgemein entzückte. Herr Sp. spielte ein Violin-Conc. mit spanischem Rondo, und am Schlusse ein Pot-pourri, beydes von seiner Composition, mit seiner Frau aber eine von ihm gesetzte Sonate für Pedalharfe und Violin. Die Composition sowol des Concerts, als dieser Sonate, war bedeutend, und zeichnete sich nicht wenig vor den wässerigen, zusammengestoppelten Producten aus, womit viele ausübende Tonkünstler, ohne Talent und ohne Beruf zur Composition, hier auftreten. Wie wir hören, giebt Hr. Sp. den 10ten Jenner ein zweytes Concert, in welchem wir sein jüngstes Gericht hören werden. Ref. zweifelt keinesweges, dass er ein eben so gedrängt volles Haus haben werde, als das erste Mal. — Mad. Simonin-Pollet, Virtuosin auf der Harfe, u. jetzt Mitglied des Orchesters am k. k. Theater an der Wien, gab am 20sten gleichfalls im kl. Redouten-Saale Concert, welchem beyzuwohnen ich aber verhindert wurde. Von ihrem braven und ausdrucksvollen Spiel auf diesem Instrumente, und dem Beyfall, den sie bey ihrem ersten Erscheinen erhielt, habe ich zu seiner Zeit gesprochen. — Am 22sten und 23sten wurde, zum Vortheile des Pensions-Instituts der musikal. Societät, Haydns *Schöpfung*, wie gewöhnlich von 200 Tonkünstlern (unter der Resonanz-Kuppel) aufgeführt. — Am 25sten Abends um 7 Uhr wurde, zum Besten der in der Versorgung zu St. Marks stehenden armen Bürger, Bürgerinnen und Bürgerskinder, (welche Einnahme als tägliche *Zulage* für dieselben gleich verwendet wird,) in dem k. k. grossen Redoutensaale aufgeführt: *Moses*, oder der Auszug aus Aegypten, in zwey Abtheilungen, mit Musik von weil. Hrn. Kapellmeister Süssmayr. Etwas über ein Werk, das uns allen die tödlichste Langeweile verursachte, zu sprechen, sey mir erlassen: doch zeigte sich die Wohlthätigkeit der Bewohner Wiens im schönsten Lichte, denn der grosse Saal war zum Erdrücken voll. Zwischen der ersten und zweyten Abtheilung spielte Hr. Mayseder die schon unzählige Male von uns gehörten Variationen über den Marsch aus der *Alina* auf der Violin. — Am 27sten gab Hr. Fredr. Bramß, königl. bayrischer Kammervirtuos, im k. k. kleinen Redoutensaale Concert, in welchem er sich in einem Fagott-Concert von C. M. von Weber, u. in einem Pot-pourri v. Winter hören liess. Sein Spiel auf diesem schwierigen Instrumente zeigte von vieler Fertigkeit; sein Ton ist voll, und durchaus ziemlich gleich; einzelne Töne in der Tiefe haben viele Stärke, auch in höhern Tönen konnte sein Spiel genügen: doch wäre ihm die mehr Annehmlichkeit zu wünschen, wodurch die, sonst unvermeidliche Einförmigkeit des, übrigens eben so tonreichen, als das Gefühl zart ansprechenden Instruments vermieden wird. Eine Ouverture (E moll) von L. Spohr, ein Duett aus *Sargino* von Pär, ges. von Dem. Buchwieser und Dem. Henr. Teimer, und die Romanze des Troubadour aus *Joh. von Paris*, von den ebengenannten Demoisellen und Hrn. Ehlers mit allem Fleiss vorgetragen, erhielten ebenfalls laute Anerkennung. —

N o t i z e n.

In Wien sind, ausser Hrn. Spohr aus Gotha, die trefflichen Virtuosen, Rode aus Paris und Westenholz aus Berlin, eingetroffen, ein

Concerte zu geben. — Hr. Carl Maria v. Weber ist nach Prag berufen, um daselbst seine Opern aufzuführen, und eine neue für das dasige Theater zu schreiben. Dann wird auch er nach Wien gehen. — So sehr in Prag Hr. Spohr als Instrumental-Componist und Virtuos mit einstimmigem Beyfall ausgezeichnet ward, so günstig dabey das Vorurtheil für sein Oratorium, *das jüngste Gericht*, war, hat doch dies im Ganzen nicht vorzüglich gefallen wollen. Die über Gebühr gehäuften Schwierigkeiten, die bey der Ausführung nicht überall glücklich besiegt wurden, und der sehr unvollkommene Chorgesang, wirkten wol auch mit zu Verminderung des Erfolgs. Die Kenner fanden allerdings viele glückliche Ideen in der Erfindung, geniale Züge in der Ausarbeitung, und grossen Fleiss im Ganzen, wie nicht weniger mehrere durchaus gelungene Sätze im Einzelnen; sie vermissten aber vornämlich Oekonomie und wahren Gesang. — Ueber den französischen Virtuosen auf dem Violoncell, Hrn. Hus-Desforges, und dessen, von ihm aufgeführte Compositionen aus mehrern Gattungen, besonders aber die Concerte für sein Instrument, hat man uns seit einiger Zeit von mehreren Orten Frankreichs (zuletzt von Lüttich) äusserst vortheilhaft geschrieben. Da aber diese Berichte nur allgemeine Lobsprüche und Versicherungen eines ungetheilten Beyfalls enthalten, wird es mit dieser Angabe, und mit der Versicherung genug seyn, dass, was wir selbst von Compositionen des Hrn. Hus-Desforges für das Violoncell kennen gelernt haben, allerdings Aufmerksamkeit und Beyfall verdient.

Kurze Anzeigen.

Serenade pour la Guitarre, Violon, et Violoncelle, comp. par Mauro Giuliani. Oeuvr. 19. à Vienne, chez Artaria et Comp.

Die vollstimmige, und noch mehr vollgriffige Art, in welcher dieser mit Recht beliebte Componist die Guitarre behandelt, ist bekannt, und wird von ihm auch hier angewendet. Dadurch, dass er hier die beyden Bogeninstrumente, und durchaus obligat, hinzugesetzt, hat er aber nicht nöthig gehabt, jenem Instrumente Melodien aufzudringen, für die es nicht geeignet ist, und dem Spieler Künsteleyen zuzumuthen, die ihm, ohne das anhaltendste Bemühen, schwerlich sicher gelingen, und am Ende doch wol gezwungen und undankbar herauskommen. So wie alle drey Instrumente hier behandelt, und die Spieler, jeder in seiner natürlichen Sphäre, beschäftigt sind, (die Guitarre meistens arpeggirend und ausfüllend, die Violin, und nicht selten auch das Violoncell, melodiös,) nimmt sich alles vortheilhaft aus und unterhält recht angenehm. Einige unrichtige Fortschreitungen der Stimmen werden Dilettanten, als für welche solche Werkchen doch gehören, dem Verf. nicht so hoch anrechnen, zumal da sie nicht häufig sind, und, kaum zwey abgerechnet, ziemlich verdeckt werden und durchschleichen. — Die Sätze sind dem Charakter der Serenade nicht weniger angemessen, als den Instrumenten. Ein sanftes, nicht bloss einleitendes, sondern vollständiges Adagio fängt an; ein sehr lebhaftes Scherzando, mit gefälligem Trio, folgt, und eine muntere, ziemlich pikante Polacca macht den Beschluss. Der Verf. darf eine freundliche Aufnahme für seine Arbeit überall, wo man dergleichen Musik überhaupt liebt, mit Gewissheit erwarten. Der Stich und alles Aeussere ist nicht vorzüglich, aber doch besser, als man es seit einiger Zeit aus Wien zu erhalten pflegt.

Der Jüngling am Bache v. Friedr. Schiller, mit Begleit. d. Pianof. von L. Abeille. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 6 Gr.)

Das bekannte Lieblingsliedchen: An der Quelle sass ein Knabe — ist durch alle Strophen componirt u. in der Form eines leichten Rondo behandelt. Dass Lieder, besonders dieser Art, eigentlich nicht so behandelt werden sollten, und warum nicht: das brauchen wir so wenig erst auszuführen, als dass Hr. Ab. eine gefällige, fliessende, u. sehr leichte Musik geschrieben habe. In der Declamation dürfte man hin und wieder mehr Sorgfalt wünschen; so ist z. B. S. 4, Syst. 2, „Stimmen der erwachenden Natur", durch den Einschnitt und neuen Ansatz zu sehr getrennet; S. 5, Syst. 2. das „Eine" zwar gehörig gehoben, aber darüber der poetische Rhythmus zu sehr verrückt und zerstört, und zwar ohne Noth, indem jenes sich leicht ohne dieses hätte erreichen lassen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Januar. **N°. 4.** 1813.

NACHRICHTEN.

Mannheim. Ende Dec. Um den Raum Ihres Blattes möglichst haushälterisch zu benutzen, strebe ich auch im gegenwärtigen Berichte mehr nach Kürze, als nach Ausführlichkeit.

Die Oper lieferte auch in diesem Quartal gar wenig Bedeutendes, und wenig Neues: Mehul's *Augenarzt*, und *Carlo Fioras*, vom berühmten Violinisten und Musikdirector Ferdin. Fränzel in München; endlich, zur Feyer der Geburt eines Erbgrossherzogs, ein allegorisches Ballet: *das Kind des Herkules*, vom hiesigen Balletmeister Mengs, mit unbedeutender Musik. — *Fränzels* Musik ist dem, viel Interesse erweckenden Stücke mit Sinn und Gefühl angepasst, und würde noch mehr auf das Publicum wirken, wäre letzteres nicht mit ähnlichen Sujets schon gewissermaassen übersättigt. Um nicht parteyisch zu scheinen für die hiesige Kunstschule, welche auch Fränzels als eines ihrer achtungswerthesten Zöglinge rühmt, will Ref. mehr als dieses zum Lobe der Composition nicht sagen.

Die ständigen Winter-Concerte haben erst mit dem Christtage begonnen, und wurden mit der Beethovenschen Symphonie in B eröffnet, worauf der *erste* Theil der Haydnschen *Schöpfung* folgte.

In der Kirche wurde nichts Neues gehört, als ein *Te Deum* vom Einsender dieses, zur Geburtsfeyer eines Erbgrossherzogs von Baden componirt.

Das *Museum*, welches sonst immer ein besonderes *point d'honneur* darein setzt, jedes grössere Werk gleich beym Erscheinen zu geben, ist, was *Oratorien und vollstimmige Cantaten* betrift, im Laufe dieses Jahres überhaupt sehr zurückgeblieben, und konnte nicht anders, da es im Laufe des Jahres mehrere der thätigsten Mitglieder, besonders des weiblichen Singpersonals entbehrt, so dass schon seit länger als einem Jahr auch nicht ein einziges vollstimmiges grösseres Gesangstück aufgeführt werden konnte und es also bis jetzt noch immer unmöglich war, den hiesigen Kunstfreunden den Genuss der merkwürdigsten neuesten Producte unserer vorzüglichsten Componisten zu verschaffen — namentlich von Beethovens *Christus am Oelberg*, von Meyer-Beers in Berlin so gefeyertem Oratorium, *Gott und die Natur*, von Michael Haydns u. Gänsbachers *Requiem* — Genüsse, welche also bis auf bald wiederkehrende bessere Zeiten verspart bleiben mögen.

Schönen Ersatz gewährten indessen manche weniger vollstimmige Gesangstücke, vorzüglich aber einige geistliche Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, componirt v. Meyer-Beer; wahre Meisterstücke im Kleinen, sowol an Wohlklang und Lieblichkeit, als an harmonischem Reichthum, glücklich abgerundetem Stimmenfluss, und höchst ansprechender Auffassung des Sinnes der edlen Klopstockischen Texte. (Ich kann mir das Vergnügen nicht versagen, eine Abschrift des einen, mir besonders lieben Liedes, Ihnen hier mitzutheilen. *) Dass sie sämmtlich nicht blos die musikalisch Gebildetern lebhaft ansprachen, sondern auch allgemeinen und lauten Beyfall gewannen, beweiset bey prunklosen, blos vierstimmigen, *geistlichen* Gesängen gewiss viel für das Talent des Tonsetzers, und zugleich für den Kunstsinn des doch gemischten Auditoriums. Noch unbedingter wäre vielleicht dieser Beyfall gewesen, fände sich nicht zuweilen der Zusammenhang des Textes, den musikal. Figuren und Eintretten zu Liebe, etwas zerrissen — eine Nachlässigkeit, welche Ref. schon an einem andern Ort (No. 300 des *Morgenblatts* v. 1810) an einem grössern Werke desselben Meisters gerügt, und durch angeführte Textstellen belegt hat.

Von *Instrumentalmusik im Museum* waren neu oder so gut wie neu: die Ouverture aus Méhuls *Blinden*, ein Violinconcert, comp. und gespielt vom

*) Anm. Die Leser finden es in der musikal. Beylage, No. II.

talentvollen, jungen Hofmusiker, Nicola, v. Beethovens Violin-Quintett

als Sextuor für Saiten- und Blasinstrumente, und Carl Maria von Webers Symphonie aus C dur, die wir zwar schon vor einigen Jahren noch als Manuscript unter des Componisten eigner Direction hier aufführen hörten, die aber nur jetzt erst im Stich erschienen ist. Sie wurde am 21sten November aufgeführt, und musste gleich am folgenden musik. Abende wiederholt werden.

Als vielversprechende angehende Instrumental-*Concertisten* verdienen besondere Erwähnung der junge Carl von Erlach, Schüler des hiesigen, ganz vorzüglich geschickten Klavier-Lehrers, Meisenberger, vornämlich aber der junge Carl Dusch, Sohn des, durch die allg. mus. Zeit. der musikal. Welt schon rühmlich bekannten Kunstliebhabers, Alexander von Dusch.

Von *fremden Künstlern*, welche Mannheim berührten, nenne ich Ihnen Hrn. Moltke vom weimarischen Hoftheater, Hrn. Gern, d. Vater, aus Berlin, und Hrn. und Mad. Gley von der hamburger Bühne. Hr. Moltke zeichnet sich durch angenehme, aber schwache Tenorstimme, reine Intonation und gefälligen Vortrag, weniger durch Spiel und Anstand, vortheilhaft vor dem grössten Theile der Tenoristen aus, die wir seit einiger Zeit zu hören hier Gelegenheit hatten. Er gab im October Belmonte, Murney und Tamino. — Eine höchst willkommene Erinnerung an frühere, vorzüglich blühende Zeiten des hiesigen Kunstwesens war uns das Auftreten eines lieben Gastes, des trefflichen Bassisten Gern aus Berlin. Er gab ebenfalls im Octbr. den Wasserträger, den Abbé Lattaignant, den Leporello, und den Geronte (in Méhul's *Schatzgräber*). Die ungemeine Rundung und Fülle, und die, bey einer Bassstimme so gar seltne Weichheit und Zartheit seines Tones, zeichnen diesen so vorzüglichen Künstler noch immer aus; und schien uns auch seine Stimme gegen die Zeit ihrer schönsten Blüthe, während welcher sie auf *unsrer* Bühne glänzte, an Kraft und Derbheit verloren zu haben, so ersetzt die zunehmende Rundung und Weichheit ihres Timbre, die gute Schule, und edle Manier des Vortrags, den Mangel an jugendlicher Frische so gut, dass wir Hrn. G.s Besuch zu den erfreulichsten Erscheinungen auf unserer Bühne rechnen. — Hr. und Mad. Gley konnten nicht zu Gastrollen gelangen, wovon die damals das Repertoire füllenden Ifflandschen und Gernschen Darstellungen einen Theil der Schuld trugen. Das Talent des Künstlerpaars, besonders der Mad. G., auch wieder eines Kindes hiesiger Stadt, war uns schon aus frühern Zeiten bekannt, und gewiss hätte auch unser Publicum sie jetzt mit vielem Interesse wieder gehört. Dies letztere war aber nur in Privatzirkeln, und in einer nicht öffentlichen Versammlung der musikal. Section des Museum vergönnt, wo Mad. G. so gefällig war, eine grosse Arie, und eine Polonaise (beyde Stücke leider von alter und geschmackloser Composition) vorzutragen. Eine rechte Bravour- und Parade-Sängerin! Grosse, hellklingende und durchdringende, doch angenehme Stimme, unerschöpflich und unermüdlich in Passagen, zu denen man ihr das Tempo nie rasch genug nehmen kann, dabey reine Intonation (geringe Abweichungen in der höchsten Höhe, und einen übel intonirten Triller auf zweygestr. e in der Polonaise aus D dur nicht anzuschlagen,) und nicht ohne Portament, doch ohne besondre Grazie im Cantabile, übrigens ganz ohne Deutlichkeit der Aussprache: denn von der italienischen Polonaise und der, ich *glaube* deutschen Arie vermochte ich nicht ein Wort zu verstehen. Sie und ihr, als braver Schauspieler bekannter Mann würden ohne Zweifel hier Engagement genommen haben, für Rollenfächer, welche eben hier unbesetzt waren und noch sind: es scheint aber, als *sey* man ihnen von Seiten der Direction nicht sehr gewogen gewesen. — — —

Gottfried Weber.

Dresden, d. 15ten Jan. Am Tage aller Heiligen hörten wir eine neue Messe, mit Offertorium, vom Hrn. Kapellm. Morlacchi. Nur das Kyrie, und auch dies nur im ersten Satze, nähert sich dem eigentlichen Kirchenstyle; alles Andere ist ziemlich theatralisch gehalten. Schon darum konnte dies Werk keinen tiefen, bleibenden Eindruck zurücklassen. Da es nicht nur in der ganzen gebildeten Welt verstattet wird, über öffentlich ausgestellte Kunstwerke öffentlich zu sprechen, wenn es nur mit Gründen, Anstand und ohne alle Persönlichkeiten geschiehet; sondern da auch Hr. M. als ein noch junger, und in seiner Kunst wirklich eifriger Mann bekannt ist: so erlauben wir uns

noch einige Bemerkungen, die er, ist sein Eifer rechter Art, gewiss wohl aufnehmen und beherzigen wird. Die erste und allgemeinere liegt schon im Obigen: dass Hr. M. nämlich doch ja in seinen künftigen Arbeiten mehr, als in den bisherigen, den Charakter und Styl der Kirchen- und der Theater-Composition streng unterscheiden möge. Der Grund dieses Wunsches ist so ganz einleuchtend, dass weiter kein Wort hinzuzusetzen nöthig wird. Mehr das Einzelne betreffend, scheint uns Hr. M. vornämlich durch zweyerley zu fehlen: er verletzt die Grundsätze der Harmonie oft, und zuweilen gar auffallend, u. er verbindet die beyden mittlern Stimmen mit der obern und untern oftmals bey weitem nicht enge genug — welches Letztere, wie jeder Kenner weiss, dem Effecte, und besonders ernsterer Musikstücke, sehr nachtheilig werden muss. Man bemerkt diese Eigenheit selbst bey seiner Instrumentirung. Stellen, wie

und bey ihm nichts Seltenes. Wenn diese übermässige Entfernung der höhern Töne der Violinen von den tiefern Basstönen schon überhaupt anstössig werden muss, so fällt es noch mehr in die Augen, dass dies bey der Instrumentirung einer Gesangbegleitung, wenn nicht ganz besondere und ganz bestimmte Veranlassungen im Texte vorhanden sind, noch mehr der Fall seyn müsste. Ein Anderes ist doch offenbar solch eine Begleitung, ein Anderes ein Concert- oder auch Quartett-Solo. Was jene Verletzung der reinen Harmonie betrifft, so bedarf es dabey nichts, als Beyspiele. Hier sind deren! *) — Hr. M. klagt übrigens über unvollkommene Ausführung seiner Compositionen: aber die Menge kleiner Figuren in allen Instrumenten, wie er sie anzubringen pflegt, *kann*, auch bey aller Geschicklichkeit und bey gutem Willen, nur selten in der Ausführung vollkommen gelingen. — Zum Schluss des Theaters für dieses Jahr sahen wir Hrn. M.s *Danaiden* wieder. Sie sind in No. 12 dies. Zeit. vom Jahr 1812 ausführlicher beurtheilt worden, und ich wüsste nichts, worin ich jenem Beurtheiler widersprechen könnte. Den meisten musikalischen Werth hat der Priesterchor im 2ten Act. Dieser verdient Auszeichnung. In der Ausführung war Hr. Benelli vortrefflich, und wirklich gross, im Spiel und Declamation. Lauter Beyfall folgt allezeit den Schlussworten seines grossen Recitativs im 2ten Acte: *Son disperato!* Ein Missgriff, zunächst freylich vom Dichter veranlasst, bleibt es aber, dass Danaus, in heftigster Verzweiflung aus verlorner Schlacht zurückkehrend, und von den Geistern aller seiner ermordeten Schwiegersöhne umgeben wähnend, nach einem so leidenschaftlichen, langen Recitativ, auf einen Stein hinsinkt und ein *Lamentoso* anhebt, wie es sonst nur ein verschmähter Liebhaber herzuseufzen pflegt. Schwerlich wird übrigens der Componist einen zweyten Sänger finden, der dies Recit. mit alle dem Feuer, wie Hr. B., declamirt und spielt, und dennoch Fassung und Gewandheit genug behält, um jenes Cantabile zu vermitteln und auch so gut vorzutragen. Mad. Sandrini spielte und sang recht gut: nur gelangen ihr, zwey Vorstellungen hinter einander, die Passagen ihrer Hauptarie nicht. Verwechselte sie sie vielleicht mit ähnlichen Gängen anderer Arien? Sie wurde dennoch am Schlusse der letzten Vorstellung hervorgerufen, und Hr. Benelli nicht! Warum wol dieser nicht, der es wenigstens in eben dem Grade verdiente? —

Mayland, d. 12ten Jan. Am zweyten Weihnachtsfeyertage wurde auf dem hiesigen Theater, la Scala, wie gewöhnlich, die erste Opera seria dieses Carnevals gegeben. Sie heisst *Tamerlano*. Die Poesie ist v. Hrn. Luigi Romanelli, und die Musik neu hierzu componirt vom Hrn. Kapellm. Simon Mayer. (Nicht diesen Carneval, wie es in meinem letzten Briefe hiess, war Hr. Mayer nach Neapel verschrieben.) Den Namen, Luigi Romanelli, als Poeten auf dem Buche einer Oper zu lesen, heisst gerade so viel, als stünde da, das Gedicht ist schlecht. Hr. Romanelli, den nun das Fatum

*) Anm. Der Verf. führt mehrere an, aus dem Sanctus dieser, dem Agnus Dei der ersten Messe des Hrn. M., u. dergl. m. Sie nehmen aber, bey ihrer hier nöthigen Vollständigkeit, mehr Raum ein, als ihnen in diesen Blättern zugestanden werden darf, da sie Werke betreffen, die unser Dresden, noch nicht bekannt sind; doch werden wir sie bey etwaniger Nachfrage, denen, welchen diese anstehet, nicht vorenthalten. d. Redact.

einmal zum Dichter des hiesigen grossen Theaters auf einige Jahre (die aber, Gottlob, ihrem Ende sich nahen) bestimmt, hat auch diessmal das mayländer Publicum nicht befriedigt. Wenn übrigens das Gedicht einer Opera seria in Italien lange Weile auf dem Theater erregt, so muss die etwas ernsthaftere, und in einem bessern Style geschriebene Musik derselben, wenn sie sich eines sehr grossen Beyfalls erfreuen will, allerdings Wunder wirken. Findet sich dabey noch obendrein kein rechtes Ensemble vortrefflicher Sänger, so macht auch die schönste Musik kein Glück. Ich will Ihnen im kurzen sagen, wie es mit der Musik des Tamerlano beschaffen war.

Die Hauptpersonen sind: *Tamerlano*, Herr Brizzi; (aus München für diesen Carneval hieher berufen;) *Seida*, Mad. Corea; *Nectar*, Grossvezier, Mad. Bassi, (trat als Mann gekleidet, zum erstenmal auf;) *Oreano*, Chef der Tartarn, Hr. Petrosini. — Kapellm. Mayer, welcher mit einem schlechten Gedichte zu kämpfen hatte, wurde diessmal nicht mit jenem Beyfalle gekrönt, den er sonst für seine gute und schöne Musik einzuärndten gewohnt ist. Die einsichtsvollern Personen sind mit der Musik dieser Oper, wenige Stücke abgerechnet, vollkommen zufrieden. In der That sind die beyden Duetten des ersten Acts zwischen Seida und Nectar, die Arie des Nectar: *Ombra mesta*, fast das ganze erste Finale, ein Quartett zwischen Seida, Nectar, Tamerlano und Oreano im 2ten Act, ein Duett zwischen Nectar und Tamerlano, und die Arie der Seida — musikal. Stücke, die den Stempel des Meisters tragen, sie wurden auch applaudirt: dass aber mehrere Italiener eine gute, besondere „nach deutschem Style riechende" Musik nicht hören *können*, oder wollen; das läppische Klatschereyen und abgeschmackte Phrasen eines Unwissenden unter dem Titel von Recensionen, bey jeder Gelegenheit der deutschen Musik Rache schwören — das ist wol für *deutsche* Musik keine Schande, und die Mayländer selbst finden diese Spässe albern. Was man übrigens Hrn. Mayer mit Recht ausgestellt haben mag, ist, dass er manche Stücke zu lang gemacht hat. — Hr. Brizzi gefiel nicht sonderlich; er erhielt nur im Duett des 2ten Acts, worin er recht gut sang, Beyfall. Mad. Corea, als gute Sängerin hier bekannt, gab auch diessmal ihre Rolle trefflich. Hr. Petrosini ist ein fertiger Sänger, liest gut vom Blatte, macht aber überhaupt auf dem Theater, besonders in ernsthaften Rollen, wenig Glück. Mad. Bassi, eine wahre Künstlerin, hat mit ihrer vortrefflichen Stimme den grössten, und beynahe allein, lebhaften Beyfall erhalten. — Hr. S. Mayer ist nach Genua abgereiset, wo er für das Theater daselbst die 2te Opera seria dieses Carnevals schreibt. Hier schreibt die zweyte Opera seria Hr. Guglielmi, Sohn des verstorbenen berühmten Compositeurs.

Bey meiner Ankunft allhier hörte ich noch die letzten Vorstellungen der Opera buffa: *La pietra del paragone*, von Hrn. Rossini, einem Schüler Martini's in Bologna. Dieser junge Mann componirte schon mehrere Singspiele, doch für das hiesige Theater jetzt zum ersten Male, und gefiel. Er schreibt auch wirklich etwas besser, als bey weitem die meisten heutigen italienischen Compositeurs, und könnte einst, durch Fleiss, und besonders auch durch Studium deutscher classischer Musik, recht brav werden; allein bis jetzt sind seine Compositionen grösstentheils nur rein-welsche, in denen man den wahren guten Satz, ächte Bässe u. s. w. vermisst. —

Die hiesigen Privathäuser, Balzaretti u. Carus, geben nun, nach den in Italien gebräuchlichen, und bereits zurückgelegten Herbstvilleggiaturen, wieder ihre gewöhnlichen wöchentlichen, sowol in Sing- als Instrumentalmusik bestehenden, meistens von Dilettanten gehaltenen Akademien. Beyde sind höchst mittelmässig, doch ist jene, v. Casa Balzaretti, etwas besser. Man hört daselbst manchmal auch eine leichte Symphonie von Haydn. Oft lassen sich auf Akademien Sänger und Sängerinnen hören, ohne die mindesten Kenntnisse von Noten zu haben, wie dies sogar mit mehrern ersten Sängerinnen auf den Theatern in Italien jetzt der Fall ist.

Die vorzüglichste und erste Akademie in ganz Italien ist die, Ihnen vermuthlich ohnehin bekannte, hiesige Moller'sche, welche, das ganze Jahr hindurch, u. zwar wöchentlich am Donnerstage in der Mittagsstunde von Dilettanten (wovon die wohlhabendern die Kosten für Musikalien etc. decken —) und von einigen hierzu aus dem Theater della Scala erforderlichen Individuen für die Blasinstrumente, gehalten wird. Hr. Joseph Moller, ein Italiener, Mitglied des Orchesters della Scala und grosser Verehrer der deutschen Musik, leitet mit eigenem Gelde erstlich das Ganze, ist auch zugleich, in Abwesenheit des Hrn. Rolla, Director des Orchesters selbst. Hier findet blos Instrumentalmusik statt, und, ausser einer Haydnschen Symphonie, die jedes

Mal zu hören ist, werden auch daselbst Symphonien, Ouverturen etc. von Mozart, Beethoven, Pleyel, Winter, Gyrowetz, Méhul, Daleyrac etc. mitunter auch Ouverturen von italienischen Componisten, ziemlich gut gegeben; jedoch werden die schwereren Sachen (von Mozart, Haydn, Beethoven,) sehr selten mit genugender Präcision vorgetragen, und oft genug geben sie gar nicht recht zusammen. Ueberhaupt ist für die schwerere Musik dieser berühmten Männer kaum bis jetzt ein Orchester in Italien zu finden, wiewol es vielleicht nur an ernstem anhaltendem Studium fehlt. Jeder etwas bekannte Dilettant, besonders der Deutsche, kann hier seine Arbeiten produciren lassen; die Gesellschaft (ehemals *società d'incoraggimento*) bezahlt die Copiaturen etc. Schade, dass der brave Moller, der doch bereits eine ziemlich grosse musikalische Bibliothek hat, noch nicht alle mozartischen Symphonien besitzt! Erst kurzlich verschrieb er aus Wien zwey andere Symphonien dieses grossen Meisters, worunter auch die bekannte, erhabene, aus Es dur ist. Welche Schätze deutscher Musik fehlen nicht hier zu Lande ganz! Artaria's Musikalien-Handlung ist in Mayland und in ganz Italien die allergrösste, ja die einzige, wo man noch etwas dieser Art findet. In Rom, Neapel, Bologna etc. giebt es jetzt weder Privatakademien, noch bedeutende Musikalienhandlungen. Im Ganzen genommen sinkt der Zustand der Musik in Italien immer mehr und mehr, und zwar mit schnellem Sturze. Da ich nun alle Hauptorte dieses herrlichen Landes auch in dieser Hinsicht kennen gelernt habe, behalte ich mir vor, darüber einmal ausführlicher zu Ihren Lesern zu sprechen.

Recensionen

---

6 *Gesänge mit Begleitung des Pianoforte comp. von Carl Maria v. Weber.* Op. 23. Berlin, in der Schlesingerschen Musikhandlung. (Pr. 1 Rthlr.)

Unter der Menge von jetzt erscheinenden Liedersammlungen macht es dem Rec. besondre Freude, die Kunstfreunde auf eine so gehaltreiche, als die nachbenannte, aufmerksam zu machen, und sie allen, denen es um mehr, als melodischen Klingklang zu thun ist, recht angelegentlich zu empfehlen. No. 1 und 3 sind höchst zarte, sinnige Lieder. Besonders ist No. 5 von so anziehender, reizender Lieblichkeit, als das duftende *Mayenblümlein* selbst, dessen Namen es trägt. Da es zugleich so kurz ist, rücken wir es hier ein, lassen jedoch die Klavierbegleitung, den Raum zu schonen, weg, und geben blos die Guitarrenbegleitung — das Lied hat nämlich beyde.

Allegretto

Mayenblümlein so schön, mag euch gern blühen sehn draussen im Freyen im grünen Mayen Blümlein im Garten und Wie - se keins so schön sind als die - se!

Mayenblümlein so hold
Sind aller Lieb gewiss
Draussen im Garten
Von allen Arten,
Blümlein im Garten und Wiese,
Keins so lieb sind, als diese.

Mayenblümlein so jung
Seyd noch nicht gross genug,
Müsst euch bemühen,
Wachsen und blühen,
Blümlein auf duftiger Wiese,
Keins so jung sind, als diese.

Mayenblümlein so still,
Ich dich auch pflücken will,
Pflücken für Eine,
Die ich treu meyne —
Mägdlein geht viel auf der Wiese
Keine gefällt mir wie diese.

No. 2 ist im ernsten Styl gehalten und vorzüglich gut declamirt. No. 4, Sonett von Streckfuss, war, in Hinsicht der rhythmischen Behandlung, keine leichte Aufgabe, die der Componist eben so glücklich als originell gelöst hat. Eine leidenschaftliche Innigkeit charakterisirt dieses Stück, in welchem Rec. nur im 6ten Takte vor dem Schlusse Seite 10 gewünscht hätte, dass der $\frac{4}{2}$ Accord von Emoll, gegen welchen das Dis in der Singstimme zu hart dissonirt, nicht liegen geblieben wäre, sondern sich schon mit Anfang dieses Taktes in den 7-Accord von Hdur aufgelöset hätte. — No. 5 und 6 sind vierstimmige Gesänge, die auch ohne Begleitung vorgetragen werden können. In beyden verrathen die Behandlung der Mittelstimmen und die schön gewählten Lagen die Meisterhand. No. 5 ist an harmonischen, No. 6 an melodischen Schönheiten reicher. Im ersten Stücke hebt Rec. die Stelle „Hoffnung und Geduld und Ruh" aus, die von ausnehmend herrlichem Effect ist; in No. 6 besonders die Harmonie in den Worten „nicht weinen soll und klagen die Seele voll Gefühl", wo der in halben Tönen herabsteigende 1ste Tenor hervorstechend schöne Wirkung thut. Nur kann Rec. sich nicht mit den widerstrebenden musikalischen Wort-Accenten vertragen, die ihm in dem letzten Gesange begegnet sind, und die besonders am Schlusse fühlbar werden. — Mag seyn, dass diese Rügen leicht bey einem übrigens so ausgezeichneten Werke als Kritteley angesehn werden mögen; sie sollen indessen dem Künstler beweisen, wie aufmerksam Rec. diese Sammlung, die keinesweges mit der Schaar der aus so vielen schreiblustigen Federn jetzt hervorströmenden Lieder und Gesänge in eine Klasse gestellt werden darf, betrachtet hat; und so weit Rec. unsern Künstler kennt, wird ihm eine solche Kritik mehr, als vage Lobspendung genügen.

Das Werkchen ist auf schönes Papier trefflich gedruckt — eine Eigenschaft, die bey allen Verlagsartikeln der Schlesingerschen Offizin mit Recht gerühmt zu werden verdient. Seite 12 muss das letzte Achtel des 2ten Takts in der Sopranstimme nicht g sondern f heissen, und Seite 14 im 9ten Takt der Sopranstimme h statt g gesungen werden. *)

Grandes Suites, dites Suites angloises, p. le Clavecin, comp. par J. Seb. Bach. No. 2. à Leipzig, chez Kühnel. (Preis 16 Gr.)

Rec. zeigt die Fortsetzung dieses Werks, worauf man ziemlich lange warten müssen, mit vielem Vergnügen an, theils um seiner, des Werks, selbst willen, theils weil diese Fortsetzung einen Beweis giebt, dass sich doch noch ausdauernde Freunde des grossen Harmonikers und Helden ächtdeutscher Musik finden. Eben dieses Werk, wiewol bey weitem nicht unter den gelehrtesten und auch nicht unter den originellsten des Meisters, ist doch reich an Schönheiten; und, weil es leichter zu verstehen, auch leichter, als die meisten andern, auszuführen ist, wird es denen ganz besonders zu empfehlen seyn, die sich an S. Bachs Weise noch nicht gewöhnt haben, aber daran gewöhnen, oder wenigstens sie einigermaassen kennen lernen wollen. Diese mögen nur nicht ablassen, wenn ihnen selbst diese populäreren Sätze erst gar nicht recht schmecken wollen. Das kann, bey der Eigenthümlichkeit des Verf.s, und bey der gänzlich verschiedenen Richtung, welche die Tonkunst in neuern Zeiten genommen hat, gar nicht anders seyn: aber eben so wenig kann es anders seyn, als dass die ernsthaften, mit den rechten Ansichten zur Sache gehenden, nicht blos flüchtiges Amusement (ohne Beschäftigung des Denkvermögens) suchenden Freunde der Kunst darin Belehrung und Genuss finden werden, wenn sie sich nur erst beharrlich gleichsam hineingespielt haben. Dass dies letzte nothwendig sey, auch dem sonst nicht Ungebildeten, wird um so weniger befremden, wenn man sich erinnert, dass es wol jedem, mit allen ganz eigenthümlichen, und durch lange Zeit und ganz veränderten Zeitgeschmack von ihm und seiner Weise getrennten

*) Anm. Wir benutzen diese Veranlassung, die Leser auf zwey früher erschienene Liedersammlungen des Hrn. v. Weber aufmerksam zu machen, (die eine b. Gombart in Augsburg, die zweyte bey Simrock in Bonn,) die uns jetzt erst bekannt geworden, und der oben angezeigten kaum nachzustellen sind. In beyden findet man Stücke, die in jeder Hinsicht Auszeichnung verdienen, und sich eben so sehr der Betrachtung, als dem Gefühl, in einem gewiss nicht gewöhnlichen Grade anpreisen; in beyden aber auch nicht eines, das gemein, alltäglich oder verschlängt genannt werden dürfte.
d. Redact.

Werken der Kunst oder Wissenschaft, nicht anders gegangen ist. Oder muss nicht jeder, der auf sich selbst geachtet hat, und aufrichtig, ohne Affectation und Vorurtheil sprechen will, eingestehen, es sey ihm einmals (um recht auffallende Beyspiele anzuführen) Homer schwerfällig, kalt, monoton und selbst öfters langweilig, Plato weitschweifig, abspringend, dunkel u. wunderlich, A. Dürer gemein, übertrieben, steif, ja sogar nicht selten ganz abgeschmackt und lächerlich vorgekommen? und was sind sie ihm geworden, nachdem er sich in sie hineingelesen, hineingesehen hatte! — Damit soll aber gar nicht behauptet seyn, dass nicht auch S. Bach seiner Zeit manch Opfer gebracht hätte, besonders in dem, worin er sich derselben gefällig zeigen wollen — in dem, was damals galant hiess; und eben dies hier genannte Werk, das mehr dem grossen Publicum, und nicht, wie z. B. das *wohltemperirte Klavier*, vornämlich den Studirenden und Künstlern gewidmet war, enthält allerdings Stücke, die jetzt den wenig ansehen können, der nicht zugleich ein historisches Interesse an ihnen nimmt, oder sie als Vorübungen zu den eigenthümlichern, tiefern und schwerern Bach'schen Werken betrachtet (wir rechnen hieher vornämlich in dieser No. die sogenannte Allemande, S. 5, und die Courante, S. 9 folg.) aber was liegt nicht in dem ersten grossen Satze für die Kunstansicht, und in der Sarabande, S. 10 folg., zugleich auch für das Gefühl? Die letzte Behauptung befremdet wahrscheinlich die meisten Leser, denn wir wissen es wol, dass gar viele sich einbilden, wenn die Rede von S. Bach sey, dürfe man an Gefühl gar nicht denken. Solch eine vorgefasste Meynung wird nun vergeblich durch Worte, und nur durch die eigene, unmittelbare Anschauung mit Erfolg bekämpft. Rec. setzt daher diese Sarabande, (die hernach variirt wird) ohne irgend eine Anmerkung hieher, ausser, dass man sich an den veralteten Namen nicht stossen, sondern das Stück nur schlechthin Andante nennen, übrigens aber es ganz genau, wie es steht, und vornämlich auch mit sorgfältigster Beobachtung aller Bindungen, spielen möge. Wer ihm alsdann doch keinen Geschmack abgewinnen kann — nun, für den sind auch die kleinern und leichtern Werke S. Bachs nicht: das thut aber ihrem Werthe und dem Urtheil der Kunstverständigen eben so wenig Eintrag, als wenn mancher Beschauer auch von einem der einfachern Dürer'schen Bilder gleichgültig und vielleicht achselzuckend weggehet.

M i s c e l l e n.

Der grosse Stifter des amerikanischen Freystaats, *B. Franklin*, schreibt in seinem Briefe *über die Ballade* Folgendes:

„Ein geschmackvoller — ich will sagen, ein melodischer Sänger, den ich kenne, lässt alle harten

Mitlauter aus und mildert alle rauhen Sylben der Wörter, die doch dazu dienen, sie von einander zu unterscheiden. Auf diese Weise hört man blos eine bewunderungswürdige Kehle, versteht aber das, was gesungen wird, so wenig, als wenn die Arie auf irgend einem Instrumente gespielt würde. Sonst bemühten sich die Tonkünstler, die Instrumente zu behandeln, dass sie schönern Menschenstimmen ähnlich würden; jetzt thun sie gerade das Gegentheil, indem sie aus der Stimme ganz ein blosses Instrument machen möchten. So verfertigte man die Perucken anfangs zu Nachahmung von schönem, natürlichem Haupthaar; nachdem sie aber, zum Theil unter sehr unnatürlichen Formen, allgemein Mode geworden waren, so erlebten wir's, die natürliches Haare so frisirt zu sehen, dass man sie für Perücken halten möchte." — —

Mehrere wenig unterrichtete deutsche Schriftsteller sind gelegentlich in Preis der englischen Kunstliebe, Unparteylichkeit, und wol gar Grossmuth, darüber ausgebrochen, dass *Handel*, der Deutsche, in der Westminster-Abtey unter Königen und den grössten Männern der Nation begraben und ihm daselbst ein Denkmal errichtet worden sey. Sie wussten nämlich nicht, dass *einem jeden*, auf Verlangen und gegen baare Erlegung der ansehnlichen Kosten, dort ein Ruheplatz und Denkmal errichtet wird, Handel aber in seinem Testamente dies verlangt und zur Erhebung der Kosten angewiesen hatte. *Herder*, als er dies Denkmal besuchte, schrieb darüber einem Freunde, und dann in der *Adrastea*:

„Die grossmüthige Nation, die den Fremden so hold ist, vergass auch hier bey einem Manne, der funfzig Jahr in ihr gelebt, für sie gearbeitet, und ihrer Tonkunst unleugbar den *ihr* angemessensten Schwung gegeben hatte — sie vergass auch auf Handels Grabe den *Deutschen* (German) nicht. In *Schlafrock* und *Pantoffeln* sitzt er *nachlässig* da, die Lyra in seiner Hand, unter ihm die Flöte; glücklicher Weise aber *Shakspeare gegenüber*." —

Eine Art *Instruction für Kritiker* gibt Mann Gottes, Dr. Martin *Luther*, in folgenden Worten — handelt aber dort freylich vom Evangelio:

„Aergerniss hin, Aergerniss her! Noth bricht Eisen und hat kein Aergerniss. Ich soll der Schwachen schonen, so fern es ohne Gefahr meiner Seele geschehen mag; wo nicht, so soll ich meiner Seele rathen, es ärgere sich daran die ganze oder halbe Welt. — Frey bekennen und öffentlich predigen das Wort ist das höchste Werk im christlichen Leben, daran muss man wagen Leib und Leben, Gut und Ehre. Denn recht glauben und wohl leben *heimlich* und *bey ihm selber*, flicht der böse Geist nicht so hart an; aber wenn man will herausfahren, dasselbe bekennen, predigen und loben, auch den Andern zu gut, das mag er nicht leiden. Ein sicher Gewissen, das der Sache gewiss ist, fürcht und fleucht nicht; es sagt dürre und frisch heraus, wie es an ihm selber ist." —

Kurze Anzeige.

Già riede primavera — Der Frühling kehret wieder — Canzonette mit Begleit. d. Pianof., in Mus. gesetzt von Jos. Schlett. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 8 Gr.)

Das Werkchen giebt mehr, als sein Titel verspricht: man findet nämlich drey Canzonetten, deren erste blos angegeben ist. Ein gefälliger, ausdrucksvoller, sanfter, und besonders auch dem Organe immer bequemer Gesang, eine einfache, doch nicht unbedeutende Begleitung, gute Wahl u. sorgsame Behandlung des Textes — das muss man ihnen sämmtlich, besonders aber No. 1 u. 3 nachrühmen; u. darum werden sie eben so, wie frühere ähnliche Stücke des Verf.'s, bey Freunden und Freundinnen des italien. Gesanges gute Aufnahme u. fleissigen Gebrauch finden. No. 3, von einer gebildeten Sopranstimme gesungen, klingt wirklich allerliebst. Der deutsche Text, der allen drey Stücken neben dem ital. beygefügt worden, ist nicht übel gerathen; diese Gattung nimmt sich aber, wie bekannt, im Ital. allemal weit besser aus.

(Hierbey die musikalische Beylage No. II., und das Intelligenzblatt No. I.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung

Vierstimmiger Gesang

von

Meyer Beer

Maestoso

Soprano.

1. Preis Ihm! Preis Ihm! Er schuf und Er er - hält seine won - der - volle
2. Preis Ihm! Preis Ihm! Er führt des Himmels Bahn, führt den schma - len Weg hin -

Alto.

1. Preis Ihm! Er schuf und Er er - hält seine wunder - volle
2. Preis Ihm! Er führt des Himmels Bahn, führt den schmalen Weg hin -

Tenore.

1. Preis Ihm! Preis Ihm! Er schuf und Er erhält seine wunder - volle
2. Preis Ihm! Preis Ihm! Er führt des Himmels Bahn den schmalen, schmalen Weg hin -

Basso.

1. Preis Ihm! Preis Ihm! schuf und er - hält seine wunder - volle
2. Preis Ihm! Preis Ihm! führt des Himmels Bahn, führt den schmalen Weg hin -

Welt, Du wurden, Herr! auch wir, da wurden, Herr! auch wir
an. Ge - hei - li - get hast Du uns Dir hast Du uns Dir.

Welt, Du wurden, Herr! auch wir, da wurden, Herr! auch wir.
an. Ge - hei - li - get hast Du uns Dir, hast Du uns Dir.

Welt. Du sprachst, Du sprachst, da wurden, Herr! auch wir, da wurden, Herr! auch wir
an. Ge - hei - li - get, ge - hei - li - get hast Du uns Dir, hast Du uns Dir.

Welt. Du sprachst, Du sprachst, da wurden, Herr! auch wir, da wurden, Herr! auch wir
an. Ge - hei - li - get, ge - hei - li - get hast Du uns Dir, hast Du uns Dir

Andante

Dir leben und Dir sterben wir Hal - le - lu - ja! Dir le - ben Dir, Hal - le - lu -

Dir leben und Dir sterben wir, Hal - le - lu - ja! Hal - le - lu

Dir leben und Dir sterben wir Hal - le - lu - ja Wir leben und wir sterben Dir, Hal - le - lu

Hal - le - lu - ja! Hal - le - lu -

ja, Hal-le-lu - ja! wir leben Dir! Hal-le-lu - ja! und sterben Dir, Halle-lu ja! Hallelu ja!

ja Hal-le-lu - ja! wir leben Dir Hal-le-lu - ja! und sterben Dir Hal - lu -

ja, Hal-le-lu - ja! wir leben Dir Hal-le-lu - ja und sterben Dir, Halle-lu-ja! Hallelu-

-ja, Hal-le-lu - ja! Hal-le-lu - ja! Hal - lu -

Hal - - - - - le - lu - ja! —

lu - ja! Hal - - le - lu - ja! —

ja! Hal - - le - lu - ja! —

lu - ja! Halle - lu - ja! Hal - le - lu - ja!

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar. № I. 1813.

Beleuchtung

der in dem 4asten Stücke der allg. musikalischen Zeitung enthaltenen Recension meines Versuchs, vermittelst des enharmonischen Tonwechsels zu modulieren.

So nachtheilig auch diese Recension meinem Versuche zu seyn scheint, so würde ich, wenn die Verlagshandlung nicht das Gegentheil wünschte, dennoch ihr Daseyn völlig ignorirt haben, weil theils jeder Kenner schon auf den ersten Blick die Unbilligkeit der Forderungen des Rec. von selbst einsehen wird, theils aber auch weil Rec. es mir so ausserordentlich leicht gemacht hat, den Inhalt dieses Versuchs zu vertheidigen, dass ich sogar im Nothfalle die Vertheidigung einem meiner dermaligen Schüler anvertrauen könnte.

Nachdem Rec. in der Einleitung dieser Beurtheilung die Gelegenheit herbey gezwungen hat, zwey rühmlich bekannte Tonkünstler, und den rücksichtswürdigen Stand der Prediger, zum Ziele seines Spöttelns machen zu können, sucht er zu beweisen, dass es meinen Ausweichungsformeln an geistreicher Erfindung und an Ausarbeitung in edlem Geschmacke mangele, und dass in denselben Monotonie, Trockenheit, und sogar Unreinheit des Satzes, enthalten sey.

Die Sache auch nur im Allgemeinen betrachtet, wenn ja Jedermann, dass der Kenner der Kunst gewohnt ist, geistreiche Erfindung und Ausarbeitung in edlem Geschmacke nur in einem eigentlichen Tonstücke zu suchen, keineswegs aber in einzelnen harmonischen Formeln, die den Unterricht in einem mechanischen Theile der Kunst betreffen, und die, wie Rec. selbst sagt, sehr kurz und möglichst zusammengedrängt sind. Der Rec. gesteht ein, dass mein Versuch bloss ein Lehrbuch vorstellen soll. Wer hat aber, ausser ihm, wohl noch jemals verlangt, dass ein Lehrbuch den Gegenstand seines Inhaltes in einer ästhetischen Bekleidung, oder als Poesie, aussprechen soll?

Der Zweck meines Versuchs gehet offenbar dahin, durch Beyspiele zu lehren, wie man vermittelst des enharmonischen Tonwechsels aus jedem angenommenen Grundtone in die beyden Tonarten aller übrigen Stufen der diatonisch-chromatischen Tonleiter ausweichen kann. Sollten diese Beyspiele für diejenigen, für welche sie zunächst bestimmt sind, nutzbar werden, sollte jeder, der sich derselben zur Uebung in dieser Art der Ausweichung bedienen will, ohne Schwierigkeit einsehen lernen, worauf es bey jeder besondern Ausweichung dieser Art hauptsächlich ankomme, so musste von diesen Ausweichungsformeln alles abgesondert werden, was nicht unumgänglich nöthig ist, auf dem kürzesten Wege in die neue Tonart zu gelangen. Es musste demnach z. B. in dem ersten Satze meines Versuchs, in welchem die Modulation aus C dur in die dritte Tonart des Tones cis geleitet werden sollte, 1) nach dem Anschlage des Dreyklanges c e g zugleich der Dominantenaccord ergriffen werden, weil die enharmonische Verwechslung desselben in den Quartsextenaccord g h d eis die nächste Gelegenheit giebt, in die Tonart cis dur überzugehen; 2) musste dieser übermässige Sextenaccord mit der reinen Quinte aufgelöset werden, und diese konnte nur durch den Dreyklang fis ais cis geschehen. Weil aber mit dem Eintritte dieses Dreyklanges die Modulation noch auf dem Scheidewege zwischen fis dur, als dem, h dur u. s. w. stehet, so musste endlich 3) derjenige Accord gewählt werden, welcher die Tonart cis dur ohne Umschweif herbeyführt; und dieser ist der Quartsextenaccord gis cis eis, welcher zugleich die Kadenz der neuen Tonart einleitet. Auf diese Art entstand folgende Ausweichungsformel als erster Satz meines Versuchs,

und auf ähnliche Art sind alle übrige in dem Werkchen enthaltene Ausweichungsformeln zusammengesetzt.

Es ist dennoch handgreiflich, dass in meinen Ausweichungsformeln jeder Fortschritt der Harmonie bedingt oder unumgänglich nöthig ist, wenn der Uebergang in die neue Tonart auf dem kürzesten Wege geschehen soll.

Wie kann aber nun in solchen bedingten Fortschritten von so wenigen Accorden geistreiche Erfindung und Ausarbeitung in edlem Geschmacke enthalten seyn, da es ja ganz offenbar ist, dass bey der Zusammensetzung eines solchen Satzes weder von eigentlicher Erfindung, noch von Ausarbeitung, die Rede seyn kann? Es kommt ja, wie ich vorher gesagt habe, dabey blos darauf an, dass man erstlich denjenigen Accord aufsucht, durch dessen enharmonische Verwechslung man in die neue Tonart gelangen kann, und dass man zweytens (nach der Auflösung des enharmonisch verwechselten Accordes) denjenigen harmonischen Fortschritt wählt, wodurch man auf dem kürzesten Wege zur Kadenz der neuen Tonart gelangt.

Dass hier weder von einer eigentlichen Erfindung noch von Ausarbeitung die Rede seyn kann, springt so sehr in's Auge, dass ich mir auch auf das Kompliment nichts zu Gute thun kann, welches Rec. mehrern meiner Ausweichungsformeln macht, wenn er sagt: „Hätte er (nemlich mit dem no-

hergehenden Takt) soll nun aber nicht gesagt werden, dass nicht auch gar mancher seltene, beyfallswürdige Gedanke, nicht auch gar manche eigenthümliche und wirksame Wendung in dem Werkchen vorkomme. — — Enthalten nun manche meiner Ausweichungsformeln solche Eigenschaften, so haben sie dieselben nicht meiner Erfindung, sondern blos der Nothwendigkeit zu verdanken, dass ich die Folge der Accorde gerade so, und nicht anders, wählen musste, wenn ich ohne allen Umschweif in die neue Tonart gelangen wollte.

Auf eine ähnliche Art verhält es sich noch mit der von dem Rec. getadelten Monotonie und Trockenheit. — Wer die vorhin beschriebene Beschaffenheit und die Art der Zusammensetzung meiner Ausweichungen nicht übersehen hat, und daher weiss, dass man sich gewöhnlich nur drey dissonirender Accorde bedient, um den enharmonischen Tonwechsel zu vollbringen, nemlich der Dominantenaccordes, des Accordes der übermässigen Sexte (mit oder ohne der Quinte), und des verminderten Septimenaccordes mit seiner dritten Umkehrung, — wer dieses weiss, und dabey einsehet, dass in jedem einzelnen Satze nothwendig einer von den drey angezeigten Accorden das Vehikel der Ausweichung abgeben musste, der wird auch einsehen, dass in einer Reihe von mehr als 800 solcher Ausweichungsformeln, nun diesen noch überdies, der Einrichtung des Werkchens zu Folge, viele blos aus einer Tonart in die andere transponirt werden mussten, eine gewisse Monotonie und Trockenheit nicht vermieden werden konnte. Denn wer unter diesen Umständen mehr Mannigfaltigkeit verlangt, als diejenige ist, welche aus der Verschiedenheit der Tonarten hervorgehet, in welche aus einer angenommenen Grundtonart ausgewichen wird, zeigt offenbar, dass er die natürliche Beschaffenheit der Sache verkennt.

Hieraus siehet man hinreichend, dass mein Versuch die von dem Rec. vermissten Eigenschaften, der Natur seines Inhalts nach, gar nicht enthalten kann.

Endlich findet Rec. nach seiner Ansicht der Sache, in meinen Ausweichungsformeln auch unstatthafte Verbindungen der Accorde und Fehler gegen den Satz, und zwar von der auffallendsten Art. Aus dem, was Rec. hierüber zu sagen beliebt, zeigt sich, dass er viel Vergnügen an der Octaven- und Quinten-Jagd finde, und dass er sich ein ganz neues musikalisches Instrument aus seinem eigenen Erfindung habe machen lassen, um sich recht wacker darauf hören zu lassen, schall' es ein Stück Waldpret dieser Art aufgetrieben hat. Diesem Instrument wollte er vermuthlich bey Gelegenheit meines Versuchs einen ersten mal anprobieren, — aber zum Schaden, dass es weder eingestimmt, noch rein anspricht!

Hätte es Rec. dabey bewenden lassen, das grammatischen Fehler, der mir im Anhange meines Versuchs auf der 8ten Seite entwischt ist, und den er in seinem letzten Beleg anführt, zu rügen, — oder hätte er, wenn es ihm nöthig schien, auch in der grammatischen Richtigkeit meiner Ausweichungsformeln etwas tadeln zu müssen, sich an einige zu kühnen Versuche enthaltene harmonische Fortschreitungen gehalten, die ich wählen musste, um keine Lücke in den Tonarten zu lassen, in welche ausgewichen werden musste, und über welche noch keine harmonische Grammatik entschieden hat, ob sie für zulässig oder für verwerflich zu halten sind, so hätte er sich nicht der Demüthigung ausgesetzt, dass ihm jeder Anfänger in der Harmonie zeigen kann, dass er einem

n

Fortschritt tadelt, der in allen Lehrbüchern der Harmonie für zulässig und fehlerfrey anerkannt ist. Denn welcher Anfänger siehet nicht aus den Belegen des Rec., dass der ganze Lärm, den er über die Fehler gegen meinen Satz macht, in weiter nichts bestehet, als dass ich auch zwischen den Mittelstimmen, oder zwischen einer mittlern und äussern Stimme, den Fortschritt der verminderten Quinte zu reinen, der, wie gesagt, in allen Lehrbüchern der Harmonie für fehlerfrey gehalten wird, bedient habe, und worüber ich mich blos auf Marpurgs Handbuch bey dem Generalbasse und der Komposition etc. berufe, wo dieser äusserst strenge Grammatiker im ersten Theile dieses Werkes (in der ersten Auflage Seite 60) diesen Fortschritt ausdrücklich billigt.

Wo stecken nun in meinem Versuche die Fehler gegen den Satz? — Oder wer sind die Unterrichteten, von denen Rec. sagt, dass eines Belege für sie hinreichend wären, zu beweisen, dass mein Satz fast durchgehends unrein sey?

Wenn Rec. einen in allen Lehrbüchern als fehlerfrey anerkannten harmonischen Fortschritt für tadelnswerth hält, so wünschte ich von ihm belehrt zu seyn, aus welchem Gesichtspunkte man die harmonischen Lizenzen zu betrachten habe, die sich ein Haydn, — Mozart, und dergl. Tonsetzer, in ihren Werken bedienet haben.

Rudolstadt, im November 1812.

Heinrich Christoph Koch.

Antwort des Recensenten.

Bey jeder Antikritik und deren Beantwortung wird vorausgesetzt, Leser, welche an der Sache selbst Antheil nehmen, vergleichen die Kritik, zu welcher wollen gestatten wird. (Für Andere, die nur das Streiten selbst gern sehen, um sich an den Ausfällen der Partheyen zu ergötzen, wird kein Mann von Ehre schreiben.) Nach dieser Voraussetzung hätte Rec. zur Vertheidigung seines Aufsatzes eigentlich gar nichts zu sagen: denn die Leser finden darin

a) die Grundsätze und Ansichten selbst, mit welchen das Kochsche Buch zusammengehalten ist und wonach sich das gefällete Urtheil über das Ganze von selbst ergiebt; sie finden

b) im Einzelnen nichts getadelt ohne Belege aus der K schen Schrift, und diese Belege wurden obendrein sämmtlich (was eigentlich nicht einmal gefordert werden kann) vom Rec. verbessert, um finden endlich

c) dass der Rec. seinem Aufsatze, um Hrn. K. möglichst zu schonen, (was ebenfalls eigentlich nicht gefordert werden kann) theils überhaupt einen heitern, nicht strengen Ton gegeben, theils dem Werkchen selbst noch eine Seite abzugewinnen gesucht hat, wo es zum einigem Nutzen seyn kann, und von welcher es mithin empfohlen werden durfte.

Was nun dagegen in Hrn. K.s Antikritik zu finden ist — nun, das siehet man ja! — Um den der Hauptsachen weniger kundigen Leser willen, muss jedoch über diese wenigstens das Nöthigste hier beygebracht werden. Nun über die Sachen selbst kein Wort aber über den, soll Schwäche nur allzusehr verbun-

iner Uebereilung, nach welchem Hr. K. glaubt, einen seiner Schüler dem Rec. entgegenstellen zu können u. dergl. kein Wort über die, aus sehr schwachem Fassungsvermögen oder zu blindem Vorsatz entstandenen, ganz offenbaren Wortverdrehungen, nach welchen z. B. in der Recension verlangt seyn soll, dass „ein Lehrbuch den Gegenstand seines Inhalts — — als Poesie aussprechen" solle, und dergl.; kein Wort selbst über den neuen Bissen, den Hr. K. am obigen Aufsatze giebt, sauer, so wie ferner auch über die Hauptsachen bankerott!

Auf diese zu kommen, nun vorerst die Erklärung. Noch ist es nicht dahin gekommen, dass die Kritik vor allem an Werken, die, wie jenes des Hrn. K. nach seiner eigenen Erklärung, keineswegs Erzeugnisse des Genie's, sondern blos des Fleisses sind — dass es in Lehrbüchern, in Lehrbüchern nicht etwa für Anfänger, sondern für schon Gebildete, in Lehrbüchern, von denen (durch Organisten) öffentlich beym Gottesdienst Gebrauch gemacht werden soll — nicht auf Beobachtung der Grammatik halten, nicht die Verstösse dagegen anführen und verbessern dürfte. Daher wird und kann es auch nie kommen, ohne dass die Kunst gänzlich der Willkühr preisgegeben würde; wo man dann aber auch keiner Lehrbücher noch keiner Kochkunst bedürfte. — Und wenn nun Hr. K. meynt, die Beyspiele, wie es ihm geglückt — (und wobey vom Rec. noch nicht einmal darauf gedrungen werden soll, dass sie für schon Gebildete bestimmt und das ganze Werk nur in Beyspielen ohne allen erläuternden oder rein nennenden Text abgefasst ist —) wenn Hr. K. meynt, in solchen Beyspielen sey es nicht möglich, Kunstsinn und Geschmack zu zeigen: so hätte er sich aus dem, was Vogler, Albrechtsberger, und mehrere Andere, über denselben Gegenstand früher geleistet, leicht vom Gegentheil überzeugen können — wenn er nicht auch nicht aus der Natur der Sache begreiflich machen konnte. Zum allerwenigsten hätte er sich doch nennen sollen, dass — ihm auch alles (mit Unrecht) zugegeben, was er hier angegeben haben will — noch nicht folgt, es hätte solcher mit solchem Ungeschmack bewiesen werden, als er ihn bewiesen hat, und wie ihn der Kenner schon an den wenigen Beyspielen des Rec. finden muss, die blos von der ersten und letzten Seite des Werks, mithin eben von da hergenommen sind, wo man noch das Beste erwartet: und wie sie, diese Beyspiele, wahrlich fast durch ein Drittheil des ganzen Werkchens vermehrt werden könnten. Zum Ueberfluss will Rec. am Schluss nur noch etwas von solchen und dann fehlerhaft geschriebene Beyspiele, anführen, und auch diese nicht hier und da zusammensuchen, sondern ununterbrochen da fortfahren, wo er in der Rec. stehen geblieben war — nämlich auf der ersten Seite!). Da Hr. K. ohne eben aber diesen Punkt gar so wunderliche Vorstellungen verbreitet, und lieber gar den Rec. mit den ei- gen lächerlich gemacht hätte, sey es versucht, ihm die Sache durch ein Beyspiel zu verdeutlichen! Würde aber wol Hr. K., oder irgend ein vernünftiger Mann, es gut heissen, wenn Jemand in einem Lehrbuche eines andern Fachs — wir wollen noch nicht sagen, für Gebildete, sondern selbst in einem für Anfänger, z. B. in einem ABC-Buche, heym jetzigen Stande der Cultur und nach so vielen guten Vorgängern, als Uebungsexempel, wie in jener nürnberger Fibel, aufstellte:

Der Ziegenklee gieb zwey Schock
Das Zählbert hält der Ziegenbock —

wenn er auch noch nicht gegen alle Orthographie schriebe (wie Hr. K. doch in seinem Fache so sehr oft gethan);

Der Ygele Haut voll Stacheln ist
Nach Ydderlerchen auch gelust't —

würde, sag' ich, er das gut heissen, obgleich der Autor einwenden könnte — wie Hr. K. in seinem Falle — „Man soll aus jenem Beyspiele nur den Gebrauch des Z lernen: und das kann man doch." Weiter: würde Hr. K., oder irgend ein vernünftiger Mann, es gut heissen, wenn der Autor des Beyspieles seiner Fibel einfiele, im Fall darum gesagt hätte, es sollte doch auch an solchen Beyspielen ein gewisser (Sinn und Geschmack bemerkbar werden? Ferner würde Hr. K., oder irgend ein vernünftiger Mann, diesen Autor gerechtfertiget glauben, wenn er, bedrängt, murrte: Ja, ich habe hier kein Werk des Genie's, sondern nur ein Lehrbuch in kurzen Sätzen liefern wollen? — Und wenn nun dieser Autor, etwa für sein „gelinct" u. dergl. (wie Hr. K. den Mangel der von ihm angeführten Fortschreitung,) manche Poetik anführte: wenn dergleichen Härten als Licenzen nachgelassen wären: wer würde ihm nicht antworten: Härten für das Ohr und das Gefühl bleiben sie doch: und unrecht für Ohr und Gefühl macht man Verse! Was solche Licenzen zur Erreichung eines besondern, über der Grammatik hinaus liegenden Zweckes, und nicht selten, anwendet, das ist nicht zu tadeln — und das wollen auch jene Poetiker: wer sie aber ohne höhern Zweck, so sehr oft, und in einem Lehrbuche als allgemeine, durch gar nichts beschränkte Maxime anwendet, macht es doch nicht gut! Und wenn endlich der Fibelist sich, in Ansehung der poetischen Licenzen auf Göthe und Schiller beriefe — wie Hr. K. in Ansehung der harmonischen (wie bescheiden!) auf Haydn und Mozart: wer würde ihn nicht also zurecht weisen: Guter Mann, du hast eben selbst gesagt, deine Schrift sey kein geniales Kunstwerk, sondern ein Lehrbuch; die Werke dieser Dichter sind aber geniale, und in ein Lehrbuch so darfst du, schon um consequent zu seyn, dich darauf gar nicht berufen. Wo aber und wenn, unter welchen Verhältnissen und zu welchen besondern, höhern Zwecken sich geniale Künstler Licenzen erlauben — davon doch, wie du verlangst, zu unterrichten, wäre hier zu weitläufig, ist zur Sache darum gar nicht nöthig, weil es auf deinen Angelegenheit gar keinen Bezug hat: ihr und du ganz ferne liegt; und da doch überdiess ein jedes guten Ästhetik darüber belehren kannst, wenn du sie nämlich fassen kannst und magst.

Jetzt zum Schlusse noch einige Beyspiele aus Hrn. K.s Werkchen, und, wie gesagt, nur von den ersten Seiten desselben! —

Ueber das erste, das in der Rec. angeführt war und hier von Hrn. K. vertheidigt wird, nur noch die Frage: jeder Kunstgebildete sein Ohr, seinen Verstand und sein Gefühl, ob das Ergreifen „ohne Umschweife," d. h. das unmittelbare, der Dominante von C, das nach der Dominante von H dur, nicht überall rauh und unbehülflich lautet; ob nicht die Veränderung des Rec. diese Schwächen vermeide und überhaupt besser sey.

Hr. Koch

& Rec.

oder mit einigen Noten mehr

Ohne was noch von orthographischen Fehlern der Rede ... denen, wie jeder Kenner weiss, in der Musik zugleich unstatthafte Verbindungen der Accorde folgen, und in ihrer eignen Sate — wie in der Poesie, wenn Einer statt ... schreibt auch — falsche Reime, Verwendung der kurzen ... in eine lange Sylbe u. dergl. entstehen. Von diesen Fehlern ist das ganze Werk voll; und was soll man von Hrn. K.s Kenntnissen sagen, wenn er, selbst nach der Erinnerung des Rec., sie nicht findet, ja noch darüber noch übermüthig geworden? Man vergleiche z. B. gleich das dritte Beyspiel, wo aus C dur in Des dur modulirt wird, und der fünfte Accord as, b, d, f, geschrieben ist, da er ganz offenbar as, ces, d, f, heissen sollte, indem nach jener Schreibart der Ges dur-Accord nicht folgen kann, weil eben nach dieser Ganz derselbe Fall kömmt schon wieder im 9ten Beyspiele vor — Gleich darauf das 8te — wie steif, hart und unbehülflich!

Hr. Koch

Wäre es nicht offenbar schon besser, wenn es nur bloss

Ferner Seite 11, Beysp. 4, im 3ten Accorde ist falsch geschrieben As, h, d, f, statt As, ces, d, f. Ebendas. im unmittelbar folg. Beysp., im 8ten Accorde falsch As, h, d, f, statt As, ces, d, f, u. im 6ten, 7ten u. 8ten Acc. widrige

verdeckte Octaven zwischen dem Basse und der Oberstimme. Jener erste Fehler kömmt im zweyten darauf folgenden Beyspiel mit denselben Noten wieder vor. Ebend., wo aus Ces dur in C dur übergegangen ist, muss es, statt c, dis, fis, a, heissen c, es, fis, a; und im folgenden Beyspiele der 5te Accord, a, c, es, fis, statt a, his, dis, fis — Und dies allein auf den ersten zwey Seiten! und dieser Mann will gegen schreyenden und bewiesenen Tadel, hochfahrend und absprechend auftreten? — —

Der Recensent.

Der Rec. führt nun noch viele Beyspiele aus dem Werke des Hrn. K. an, und verbessert sie. Da sie aber im Wesentlichen mit den, in der Rec. und in der Vertheidigung derselben angeführten übereinstimmen, scheint es uns nicht nöthig, den Raum damit auszufüllen. — Uebrigens haben wir den Streit nicht, und brauchen uns, jeden, der sich erheben will, so weit es mit Rechtlichkeit, mit der Sache der Kunst, der Ehre des Instituts und der Sitte gebildeter Männer verträglich ist, abzuwenden; und unsre Erinnerungen fruchtlos, ihn wenigstens für Andere nützlich zu machen: dadurch, dass, so viel an uns liegt, die bestrittene Sache selbst zur Evidenz geführt werde. Wir haben das Erste auch hier, wiewol vergebens, versucht: um nun das Zweyte nach Vermögen zu bewerkstelligen, haben wir Hrn. K.s Schrift, jene Rec., und Hrn. K.s Beleuchtung, noch einem zweyten, mit Recht allgemein geehrten Künstler, dem auch eben über die hier behandelten Gegenstände — es weiss nur deutsche Musik — recht, eine der ersten Stimmen eingeräumt wird, übersandt und, ohne ihm den Rec. zu nennen, ihn um ein, über beyde Partheyen ganz unbefangenes, über beyde in gleichem Maasse strenges Urtheil ersucht. Seinem Willen gemäss machen wir aus seinem Briefe wenigstens folgende Stellen bekannt, mit Uebergehen alles dessen, was nicht die Hauptsache betrifft, und woein durchaus nichts zu Gunsten des Hrn. K. vorkömmt.

... In so kurzen harmonischen Formeln, wie Hr. K. sie giebt, können freylich keine weit ausgesponnenen Modulationen, und kann wol auch kein eigentlicher schöner Gesang gefodert werden: aber das ist ja auch vom Rec. nicht verlangt worden, und dass man darum so barsch und unbehülflich, wie Hr. K. mit oft, moduliren musste, ist nicht wahr: desto gegründeter hingegen, dass er, eben in einem solchen Lehr- und Musterbuche, nicht hätte so viele Querstände schreiben, und sich nicht so viele Freyheiten in Absicht unstatthafter Quinten und Octaven erlauben sollen. In einem Lehrbuche der Harmonie, besonders, wie dies, ohne alle Erklärungen, wörtliche nähere Bestimmungen und Einschränkungen, muss man durchaus Strenge und Consequenz der Harmonie vor allem fordern: und jene wird ganz offenbar in diesem Werke nicht selten, diese sehr oft verletzt. — — Unstatthafte Verbindungen der Accorde, und sonach unreiner Satz, sind ganz offenbar oft in diesem Werke, und harte Modulationen fast auf allen Seiten desselben zu finden. Jene haben ihren Ursprung meist in musikalisch-orthographischen Fehlern, über welche Hr. K. gar nicht belehrt oder äusserst nachlässig seyn muss; diese wol in dem (wie es allerdings scheint) nicht eben feinen Ohre des Verfs. — — Wenn Marpurg und Andere die Fortschreitung aus der reinen zur verminderten Quinte, hinauf- und heruntersteigend, erlauben: so folgt daraus noch nicht, dass

dass Lehrer nun ohne alle Einschränkung, und ohne Rücksicht auf das Ohr, wie es Hr. K. oft angewendet hat, anzuwenden sey, besonders in einem Lehrbuche, das Muster aufstellt. Die Musik ist ja nicht für den Verstand allein da, ist eigentlich für ihn nicht einmal zunächst, im vierstimmigen Satze kann man übrigens dergleichen Licenzen sehr wohl entbehren, man hat ja Auswege genug! Hr. K. dürfte in bedenklichen Fällen nur die erste Harmonie wählen, welche überhaupt durch's ganze Werk sehr ungern vermisst wird, und endlich auch die Mittelstimme des Ganzen hätte vermindert, und manche Härte gemildert werden können. Von den reinen zur verminderten Quinte überzugehen, nehmen ich, wie fast alle Andere, keinen Anstand, und zwar in äussern und Mittelstimmen, mit den übrigen Quintenfortschreitungen aber muss man behutsam umgehen, und, auch wo die Theorie nicht gerade widerspricht, Ohr und Geschmack befragen. Wenn Haydn und Mozart sich Freyheiten der angeführten Art erlaubten, thaten sie es in freyem Styl und zu dem bestimmten Zweck, einen besondern Effect damit zu erreichen oder eine ungewöhnliche Schönheit in der Führung nicht aufzuopfern. Ganz etwas Anderes ist es ja in einzeln für sich dastehenden Exempeln, und in einem Lehrbuche. Hier muss alles rein und consequent dastehen, damit der Studirende sich erst regelfest sehe; für die Anwendung, bey besondern Verhältnissen und zu bestimmtem Zweck, findet sich's dann mit allenfalls erlaubten Licenzen schon von selbst. — — Mit manchen Stellen, wo Hr. K. den Sinn des Rec. entstellt, ungereimte Ausfälle thut, in herabsetzendem Tone spricht, und Dinge einmischt, die offenbar nur gegen den Rec. aufbringen sollen, ohne dass sie die Sache des Hrn. K. im Geringsten fördern konnten — wie z. B. wo er gern „den schwanger-liedigen Sand der Prediger" in Bewegung setzte — mit diesen Stellen müsste jeder rechtliche Leser schon unzufrieden seyn, wenn Hrn. K.s Sache auch ganz anders stünde, als sie doch ohne den geringsten gegründeten Widerspruch steht." — —

Der Verf. dieses Aufsatzes wird sich, wenn es Grund dazu bekommen sollte, seine und seine Behauptungen weiter erweisen und durchführen.

d. Redact.

Ankündigung.

Musikalischer Jugendfreund

IIItes und letztes Heft

ist so eben erschienen und kann als ein empfehlungswerthes Geschenk für die Jugend in allen Buchhandlungen bestellt werden. Die Hauptcommission hat die Vogel'sche (sonst Crusius) Buchhandlung übernommen, von welcher auch der 1ste Heft, von neuem ab, versendet und das Werk complet besorgt wird. Der Ladenpreis ist 2 Thlr. 8 Gr. sächsisch, Wer sich an postfreyen Briefen an mich selbst wendet,

erhält jedes Heft zu 1 Thlr. sächsisch, alle 3 Hefte für 2 Thlr. 12 Gr. baar.

Leipzig, im December 1812.

M. Friedr. Wilh. Lindner,
ordentl. Lehrer an der Bürgerschule.

Ankündigung.

Da der Pränumerations-Termin auf den Klavierauszug des Oratoriums Der Versöhnung zu kurz gesetzt zu seyn scheint, so wird derselbe hiermit verlängert und bis zum 26. Januar d. J. festgesetzt, welches hierdurch angezeigt wird.

Dresden, am 1sten Januar 1813.

Christian Ehregott Weinlig,
Cantor u. Musikdirector an den hiesigen drey Hauptkirchen.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Kühler, J. G. Walzes et Polonaise p. le Pianoforte et Flûte obligée. Op. 77. . . . . . 12 Gr.
Schmidt, A. gr. Sonate p. le Pforte. Op. 6 (Esdur) 16 Gr.
— gr. Sonate. Op. 8. (Asdur) . . . . . . 16 Gr.
Ries, Ferd. Sonate p. le Pianof. avec Clarinette ou Violon obligé. Op. 29. . . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
Pleyel, J. 3 Sonates p. le Pianof. avec acc. d'une Flûte ou Violon et Basse. Liv. 1. . . . 1 Thlr. 12 Gr.
Haydn, J. Symphonies f. Pforte. No. 1. 2. 3. 4. 5. 6. . . . . . . à 16 Gr.
Mühling, A. Rondeau à 4 mains p. le Pianof. . . 4 Gr.
Romberg, Bhd., Trauersymphonie. Klav. Auszug . . 12 Gr.
Schubert, J. 6 Sonatines p. le Pforte . . . . 14 Gr.
Gallus, J. Rondeau p. le Pforte . . . . . . 6 Gr.
Fuss, J. Ouvert. du Melodrame Isaak, arr. p. le Pforte à 4 mains Op. 17. . . . . . . 16 Gr.

Nägeli, H. G. das Vaterunser v. Z. H. v. Wessenberg mit nicht obligater Klavierbegleitung . . . 6 Gr.
— 15 Singstücke, mit oder zweystimmig zu singen 4 Gr.
— 15 geistl. Lieder, ein oder mehrstimmig zu singen . . . . 4 Gr.

Nägeli, H. G. Auszug d. Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen von Pfeiffer und Nägeli, nebst Beylagen. 20 Gr.

— Teutonia, Rundgesänge u. Liederchöre. 11r Heft. 16 Gr.

Herder, A. 3 Oden von Klopstock mit Begleit. des Pianof. Op. 48. 12 Gr.

Mussel, Air Bouton de Rose, avec accomp. de Pianof. 4 Gr.

Seidl, Gesang a. d. Oper das Geheimniss f. Pianof. Weiber euch seist etc. 4 Gr.

— Romanze a. d. Geheimniss. Falsche Hoffnung ach muss etc. 4 Gr.

Schmidt, J. P. Fecidore, Singspiel von Kotzebue, vollst. Klavier-Auszug 3 Thlr 8 Gr.

Nottray, Polonaise a. Rosette, das Schweizerhirtenmädchen, Klav. Ausz. 4 Gr.

— Cavatina a. Rosette Schlage leiser 4 Gr.

— Romanze a. Rosette Schön Hedchen. 4 Gr.

Weber, C. M. v., Mayenblümlein von Eckschilger, f. Guit. od. Pforte 2 Gr.

Gluck, Cavatine a. d. Op. die Pilgrimme auf Mecca mit Pianofortebegleit. 4 Gr.

Eisenhofer, F. X. 6 gesellschaftliche Lieder für 2 Tenor- et 2 Bassstimmen 1r Heft. 1 Thlr

---

Méhul, Ouv. de Joseph en Egypte arr. p. le Pforte. à 4 mains 8 Gr.

Spontini, Ouv. de la Vestale arr. à 4 mains 10 Gr.

Freystädtler, F. 6 Sonatines faciles p. le Pianof. Liv. 1 et 2 à 1 Thlr

Berton, Ouvert. d'Aline p. Pianof. 8 Gr.

Lose, J. M. 6 Ecossoises p. le Pforte. 4 Gr.

Mendel, A. 3r Polonaise p. le Pforte. 12 Gr.

Gelinek, Variations p. le Pforte sur l'air Jugend ist ein Ort. Nº 28 22 Gr.

— Variations sur la marche de l'Op. la Flûte magique. Nº 29 10 Gr.

— Variations sur la romance de l'Op. le Caliph de Bagdad. Nº 30 12 Gr.

— Polonaise favorite p. le Pforte. 4 Gr.

Ries, F. 6 Walses p. le Pforte. 8 Gr.

— la Hollandaise, Walse arr. p. Pianoforte ou Harpe. 2 Gr.

Marche des Chevaliers de l'Ordre des Seraphins en Suede p. le Pforte 2 Gr.

Zwey Prager Favoritwalzer f. Pforte 4 Gr.

Frankfurter Favoritwalzer f. Pforte. 4 Gr.

Grosser Favoritwalzer f. Pforte 4 Gr.

Weigl, Ouv. a. Adrian von Ostade f. Pforte. 4 Gr.

Schmidt, Ouv. a. Feodore f. Pforte. 4 Gr.

Bierey, G. B. Ouvert. a. Rosette das Schweizerhirtenmädchen für Pforte. 6 Gr.

Woelfl, 6 Ecossoises p. Pforte. 4 Gr.

— Variations faciles p. le Pforte et Violon obligée sur l'air Mamma mia non etc. Nº 3 8 Gr.

— Variations p. le Pforte Was hörte wohl etc. Nº 4 8 Gr.

— Variations sur la chanson favori de Naples Tu sei bella ma. Nº 5. 8 Gr.

— Variations faciles p. le Pforte sur une Walse. Nº 6. 6 Gr.

Gluck, Opfermarsch a. Iphigenia f. Pforte 2 Gr.

— Ouvert. a. d. Op. Armide f. Pforte. 6 Gr.

Riem, F. W. 2 Rondeaux p. le Pforte avec acc. d'un Violon obligé. Op. 26 18 Gr.

Moscheles, J. N. Sonate p. le Pforte. Op. 6 28 Gr.

Duvernoy, F. Fantaisie p. Pforte et Cor ou Violon. 18 Gr.

Call, L. de Quatuor p. Violon, Alto, Guitarre et Violoncelle. Op. 117 1 Thlr

— Quatuor Do Op. 118 28 Gr.

— Sonata p. le Pforte avec Flûte obligé. Op. 108 et 105 à 28 Gr.

Weber, C. M. de, 9 Variations sur un air norvégien p. Pforte et Violon concert. Op. 22 16 Gr.

— gr. Sonate p. le Pforte. Op. 24. 2 Thlr. 8 Gr.

Spontini, G. Airs de Ballets et Marches de Fernd. Cortez, Opera arr. p. le Pforte 1 Thlr 4 Gr.

Gelebel, Al. Marche à 4 mains p. Pforte 8 Gr.

— Rondo p. le Pianof. Op. 5. 10 Gr.

Eisenhofer, F. 6 deutsche Gesänge mit Beglei. d. Guitarre. 1r Heft, Op. 2 16 Gr.

Hender, A. 6 Thêmes variés p. la Guit. 8 Gr.

Gerulle, F. 3 Sonates p. Guitarre ou Lyre. Op. 21 Nº 1, 2, 3. à 8 Gr. 2 Thlr

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Februar. **N°. 5.** 1813.

Allgemeine historische Uebersichten der Musik.

N. d. Französ. des Hrn. Choron, mit einigen Anmerkungen.

1.

Italienische Schule.

Nach dem P. Martini (Saggio di Contrapunto P. II. p. 294) kann man in Italien fünf grosse Schulen zählen, welche sich wieder in eine grosse Menge von kleineren theilen, nämlich 1) die *römische,* 2) die *venetianische,* 3) die *neapolitanische,* 4) die *lombardische,* 5) die *bolognesische.* Die *florentinischen,* welche sonst wol als die sechste genannt wird, erwähnt er nicht, ohne Zweifel, weil diejenigen, denen sie ihren grössten Glanz verdankt, ich meyne die Erfinder des Recitativs, blosse Liebhaber waren, und weil die geschickten Männer, welche sie seitdem hervorgebracht hat, eher der römischen oder bolognesischen Schule angehören. Wie dem nun sey, so theilt man alle diese Schulen gewöhnlich geographisch so ab: 1) die von *Oberitalien,* (venetianische und lombardische), 2) die von *Mittelitalien,* (römische und bolognesische) 3) die von *Unteritalien,* (neapolitanische Schule.) Ausser den, allen gemeinschaftlichen Zügen, nämlich gründlicher und genauer Kenntniss der wesentlichen Principien der Kunst, verbunden mit Anmuth und Ausdruck, hat jede Schule wieder ihren eigenthümlichen Charakter. Die Schule von Unteritalien: Lebhaftigkeit und Wahrheit im Ausdruck; die von Mittelitalien: Grösse des Styls, neben Correctheit und Reinheit, die von Oberitalien: kräftiges Colorit.

Die verschiedenen Arten des Kirchenstyls, von der einfachsten bis zur künstlichsten, haben alle in Italien ihre Ausbildung erhalten. In der That, wenn wir sie der Reihe nach durchgehen, so zeigt sich, dass in dem Styl *à capella* der *cantus planus* selber von den Italienern stammt, dass die besten *Falsbordoni* diejenigen sind, welche seit undenklicher Zeit in der sixtinischen Kapelle gebraucht werden. Im contrapunctirten *cantus planus* kennt man nichts besseres, als die Arbeiten des P. Constanzo Porta aus der lombardischen Schule. Die Fuge, indem sie Palestrina's Namen führt, zeigt zugleich den Meister und die Schule an, welche sie vervollkommnet haben. Auch die accompagnirte Kirchenmusik verdankt der römischen Schule ihre schönsten Muster. Im Concertstyle haben zwar alle italienischen Schulen treffliche Werke aufzuweisen; da er aber dem dramatischen am nächsten kömmt, so muss man die besten wol in der neapolitan. suchen. Der Kammerstyl in seinen Hauptgattungen ist in Italien so einheimisch, dass er diesem Lande ausschliesslich anzugehören scheint. Nur hier findet man das Madrigal einfach oder mit Begleitung. Die neapolitanische Schule besitzt die schönsten Cantaten. In der leichten Gattung findet man durch ganz Italien die verschiedenartigsten Canzoni voll Anmuth und Lieblichkeit.

Der theatralische Styl gehört beynahe ganz den Italienern an. Florenz erfand ihn; die übrigen Schulen alle verwandten sich gleichfalls darum, aber zur Vollkommenheit brachte ihn die neapolitanische. — Dass die Vocalmusik in allen ihren Gattungen den Italienern am meisten verdanke, darüber ist kein Zweifel; aber nicht so allgemein bekannt sind ihre Verdienste um die Instrumentalmusik. Und doch sind sie auch hier die Lehrer Europa's; sie gaben ihm die ersten und schönsten Muster. Beynahe alle Gattungen von Instrumentalcompositionen, von der Sonate bis zum Concert, sind von ihrer Erfindung. In der Composition für die Violine haben Corelli, Tartini und ihre Schüler allen übrigen Nationen vorgeleuchtet. Ein gleiches ist es mit der Klaviermusik von Frescobaldi bis auf Clementi. Auch in der Concertmusik haben die italienischen Schulen Meisterstücke aufzuweisen, bis auf das Quintett herab, eine Gattung, die man nicht nennen kann, ohne an Boccherini zu denken

In der Symphonie hingegen sind sie beynahe null; sie machen auch gar keine Ansprüche darauf und begnügen sich, zu bemerken: die Symphonie unterscheide sich von der übrigen mehrstimmigen Instrumentalmusik nur durch den grössern Effect, den sie hervorbringe; die Hauptsache, Form und Ideen, finden sich auch bey dieser, und hierin könne man ihnen das Primat doch nicht absprechen.

Im musikalischen Vortrage haben die italienischen Schulen zu jeder Zeit eine entschiedene Ueberlegenheit gezeigt. 1. *Gesang.* Italien hat eine Menge vortrefflicher Sänger und Sängerinnen hervorgebracht. Drey Ursachen vorzüglich wirkten hier zusammen, wovon die beyden ersten ihm eigen sind, die letzte aber eine Folge von jenen ist: das Klima des Landes, die Organisation seiner Einwohner, und die Trefflichkeit ihrer Lehrmethode. Die Vorzüge des italienischen Himmels in musikalischer Hinsicht zu preisen, ist überflüssig. Nur dies verdient bemerkt zu werden, dass Haydn, der sah, wie nachtheilig die deutsche Luft auf italienische Stimmen wirkte, die bey der Kapelle des Fürsten Esterhazy angestellten wälschen Sänger von Zeit zu Zeit in ihr Vaterland zurückschickte, um ihr Organ wiederherzustellen. 2. *Instrumente.* Was die Violine betrifft, so erkennt ganz Europa in Corelli, Tartini und dem noch lebenden Viotti seine Lehrer. Dasselbe Verdienst hat Frescobaldi's Schule um das Klavier — die, der Bezozzi, um die Hautbois; den Italienern verdankt man überdies die Erfindung des Klaviers, des Fagotts, der Posaune und mehrerer anderer Instrumente.

Im theoretischen Fach erschienen in den früher verflossenen Jahrhunderten sehr schätzenswerthe Werke über die verschiedenen Theile der Kunst, wiewol sie mit der Ausübung nie gleichen Schritt hielten. Weniger fruchtbar war das achtzehnte Jahrhundert. Denn gerade in diesem machte die Musik noch reissendere Fortschritte, als in den vorhergehenden, und dies geschah in einer Gattung, die sich der theoret. Behandlung weit weniger fügt und sehr schwer in Regeln zu fassen ist. Daher sind die meisten Anleitungen zur Composition, welche in Italien gebraucht werden, veraltet. Dagegen besitzen die Conservatorien vorzügliche Sammlungen von Mustern, und die Schüler werden durch mündlichen Unterricht in die Geheimnisse des Satzes eingeweiht.

Was die Ausübung der Musik unter den Italienern betrifft, so ist ihnen noch immer und mit Recht der Gesang die Hauptsache, und die Zahl der Künstler und Liebhaber in dieser Gattung ist sehr beträchtlich. Die Instrumental-Musik findet weit weniger Verehrer, und, ungeachtet der vortrefflichen Lehrmethode, bleibt der grösste Theil der Instrumentisten unter dem Mittelmässigen. Die Instrumente gelten ihnen nur als Mittel der Begleitung, und da ihre Partituren mit Noten nichts weniger als überladen sind, so bedarf es, um sie vorzutragen, keiner grossen Geschicklichkeit. Es wäre vielleicht eine schwierige Aufgabe, eine Symphonie in Italien vortragen zu lassen, und in dem mittleren und unteren Italien ist kaum je der Versuch gemacht worden. Aber diese schwachen Symphonisten sind vortreffliche Begleiter. Die Anzahl von Componisten aller Art ist unermesslich. Die oberflächlichsten haben doch meistens Styl; viele sind in allen Theilen des Satzes sehr wohl unterrichtet. Mit der Theorie der Musik beschäftigt man sich wenig; ausgebreitete Bekanntschaft mit musikalischen Producten findet sich nur bey einigen Liebhabern; der grosse Haufen der Künstler ist höchst unwissend. Im letzten Decennium des abgewichenen Jahrhunderts hat die Musik sichtlich abgenommen. Ehemals fand man in Italien zu jeder Zeit zwölf erste Sänger, wie Farinelli, Pacchiarotti, Guadagni, Marchesi, und 60—80 von der zweyten Klasse, wie Mandini u. s. f. Es besass ebenfalls zu gleicher Zeit mehrere Tonsetzer vom ersten Range, wie Scarlatti, Durante, Leo, eine grosse Anzahl von Componisten des zweyten u. s. w. Heut zu Tage wird man mit Mühe zwey erste Sänger, vier bis fünf vom zweyten Range finden: und eben so ist es mit der Composition und den übrigen Theilen der Kunst. Diese Abnahme hat wenigstens zum Theil ihren Grund in dem Uebergewichte, welches die dramatische Musik über die übrigen Gattungen errungen hat. Denn gerade bey ihr ist es möglich, mit sehr geringen Kenntnissen in der Kunst eine grosse Wirkung hervorzubringen, und den unverdientesten Ruhm zu erlangen. Jedoch dieses sichtbaren Sinkens ungeachtet, ist Italien noch jetzt in musikalischer Hinsicht das erste Land Europa's.

2.

Deutsche Schule.

In Deutschland, wie in Italien, kennt man mehrere Schulen: ihre Zahl ist der, der Hauptstädte

eines Landes beynahe gleich. In dieser kurzen Uebersicht kann nur von allen zusammengenommen die Rede seyn. Die Deutschen sind in mehr als einer Beziehung in der Tonkunst, was die Niederländer in der Malerey sind: etwas ungenaue Zeichner, aber auf den Effect der Farben alles wendend, d. h. unter den Accorden und ihnen die auffallendsten, unter den Instrumenten, die lauttönenden, also die Blasinstrumente, die liebsten; und deswegen gelten sie bey Personen, welche das *Laute* von dem *Wohllautenden* nicht so unterscheiden wissen, für Meister in der Harmonie. (1) Allein diese Wissenschaft, welche in dem unmittelbaren Gebrauche der Töne besteht, ist in ganz Europa dieselbe, und es giebt vielleicht keinen andern Theil der Tonkunst, über welchen alle musikalische Nationen, des widersprechenden Geredes ungeachtet, im Grunde so einstimmig denken; aber die Wahl der Instrumente, folglich auch die Wirkung, ist bey ihnen verschieden. So lieben die Italiener die *reine* Harmonie, die Deutschen die *glänzende*; und den Franzosen, die mit Unrecht die letzten zum Muster nehmen, macht man allgemein den Vorwurf, dass sie es mit dem *Lärmenden* halten.

In Absicht auf das eigentliche System folgten die Deutschen dem allgemeinen Vorbilde der Italiener, hinter welchen sie aber im melodischen Theil, besonders in der Singmelodie, stets zurückblieben. Denn in der Instrumentalmelodie haben sie Meisterwerke vom ersten Rang aufzuweisen. In der Fuge, dem Canon, kurz in der ganzen musikalischen Zeichnung, sind sie eben so wenig original. Da sie überdies den Contrapunct mehr als Instrumentisten betrachten, so geschieht es oft, dass die Singstimmen in ihren Compositionen schlecht gerathen, weil man ihnen Läufe und Sprünge giebt, welche gegen die Natur des Organs sind. (Was im Folgenden über den Kirchen- u. Kammerstyl gesagt wird, ist nur das Bekannte.) Die Choräle, welche, von der ganzen Masse des Volkes gesungen, von der schönsten Wirkung seyn sollen, (französische Ohren erfahren zuweilen das Gegentheil) werden den übrigen Nationen als nachahmungswürdige Muster vorgestellt. (Ueber Gluck sagt der Verfasser folgendes:) Glucks Werke scheinen Deutschland anzugehören, aber mit weit grösserem Rechte kann Frankreich sich dieselbigen zueignen. Denn dieser grosse Mann, obgleich von einigen Kennern der damaligen Zeit geschätzt, wurde doch von der Nation im Ganzen durchaus nicht verstanden, noch gewürdigt. Erst jetzt geschieht es, dass seine französischen Opern, ins Deutsche übersetzt, auf allen Bühnen gespielt werden, und daselbst dieselbe Revolution bewirken, welche sie in Frankreich vor dreyssig Jahren hervorbrachten — zum grossen Aergerniss und Herzeleid der Anhänger der symphonistischen Oper, welche mit Unwillen sehen müssten, wie ihre Landsleute den prächtigen Mozart verlassen, um dem dramatischen Gluck zu folgen. (Mit grossem Lobe wird nun der Instrumental-Musik erwähnt. Unter den Symphonisten kömmt aber bloss Haydn vor, von welchem es heisst:) Haydn, der Em. Bach zum Vorgänger hatte, brachte die Symphonie zu einem bis dahin unbekannten Grade der Vollkommenheit, und wurde für alle seine künftigen Nachfolger ein ewig unerreichbares Muster. (Mozart und Beethoven, deren Werke in diesem Fache Hr. Choron doch gewiss kennt, sind nicht genannt.)

Die singende Musik in Deutschland ist in einigen Stücken gut, in andern schlecht. Der Gesang ist durchaus mittelmässig. Kein deutscher Sänger ist im Auslande bekannt. (Der Verfasser dehnt diese Behauptung doch vermuthlich auch auf das weibliche Geschlecht aus. Allein hat er denn nie von einer *Hoser* gehört, die ganz Italien entzückte? Weiss er denn nicht, dass Mad. *Barilli*, die in der italienischen Oper zu Paris glänzt, eine Deutsche ist?) Die Behandlung der Saiteninstrumente, besonders der Geigen, ist solid, allein man wirft ihr gemeiniglich Mangel an Anmuth und Ausdruck vor. In den Blasinstrumenten scheint man es zu einer grossen Vollkommenheit gebracht zu haben. Deutschland besitzt insonderheit eine grosse Menge vortrefflicher Orgelspieler, und keine Nation kann sich hierin mit ihr messen. Die Orchester sind brav, aber nicht das, was sie seyn könnten.

Die musikalische Literatur ist ausnehmend reich. Sie zählt eine ungeheure Menge vorzüglicher Werke über alle Theile der Tonkunst. Sie ist ohne Widerspruch und ohne Vergleichung die reichste in ganz Europa. Die Musik hat erstaunlich viele Liebhaber in Deutschland. Bis auf die geringsten Armenschulen hinab, wird sie überall öffentlich gelehrt. Kein Schulmeister wird angenommen, wenn er nicht die Elemente der Kunst versteht u. einige Instrumente spielen kann. (2) Neben diesen bestehen in den grössern Städten öffentliche und Privat-Unterrichtsanstalten, zu welchen ein jeder ohne Bedingungen zugelassen wird, und wo

alle Theile der Composition gelehrt werden. (In wie vielen Städten mag dies jetzt der Fall seyn?) Aus allen diesen Ursachen zusammen ergiebt sich, dass die Musiker in Deutschland sehr zahlreich und wohlunterrichtet sind. Die Lehrmethode ist, einige Modificationen abgerechnet, die italienische: sie führt geradesweges zum Ziele.

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

Sonate pour le Pianoforte, comp. — — *par F. Kuhlau.* Oeuvr. 5. à Leipzic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Hr. K. hat sich seit kurzem, durch wenige, aber bedeutende Werke als einen Componisten gezeigt, auf welchen alle Pianofortespieler, die einen ernsten Sinn, einen auf das Edle gerichteten Geschmack, und eine gründlichvollstimmige Ausarbeitung zu schätzen wissen, aufmerksam zu seyn, nicht unterlassen dürfen. Wer ihn noch nicht kennet, wird vielleicht am wenigsten irren, wenn er sich ihn denkt in Verwandtschaft mit Cramer — nur nicht immer so fliessend, ausdrucksvoll und erfreulich — und mit Haak — nur nicht so breit und so mehr als erschöpfend. — Gute, nicht selten neue Gedanken, eben so gute, oftmals neue Bearbeitung derselben, Charakter und Consequenz in beyden, Adel der Harmonie, Reinheit u. Strenge des Satzes, solide und wirksame Benutzung der Vorzüge des Instruments, und reiche, doch nicht zwecklos neckende Beschäftigung des Spielers, zeichnen diese Sonate offenbar aus: nur von einzelnen gesuchten, trockenen und kalten Stellen, und im Ganzen von dem noch *sichtbaren* Streben, überall recht sehr bedeutend zu seyn, hält sie sich, nach Rec.s Meynung, nicht durchgehends frey. — Ein kurzes pathetisches *Adagio* (D moll) leitet passend ein, indem es sowol den Sinn des Ganzen, als die Art, wie dieser ausgedrückt werden soll, ziemlich bemerkbar macht. Schon hier zeigt sich einiges Eigenthümliche. Man vergl. vornämlich das 5te Syst. Ein *Allegro con molto fuoco*, in derselben Tonart, schliesst sich an. Es trägt in sich, was die Ueberschrift angiebt; und was vorhin vom Ganzen gerühmt worden, findet sich auch hier im Einzelnen, obgleich nicht in so reichem Maasse, als in den folgenden Sätzen, und was getadelt worden, in reicherm. So klingt Rec., um nur Einiges anzuführen, die ganze Stelle S. 5, Syst. 4 und 5, und wo sie wiederkehrt, zerstückelt, gesucht, (ungeachtet der Simplicität,) und matt, der Anfang des zweyten Theils aber, in seiner brummenden Tiefe, wunderlich und wirkungslos: dagegen muss er die ganzen kunstgerechten, würdigen Folgen, S. 6 bis zum Schluss dieses Theils, S. 7, Syst. 4, bis S. 8 zur Rückkehr in den Anfang, als ausgezeichnet rühmen. Das folgende *Cantabile*, im Neunachteltakt und recht eigentlich als Trio ausgeführt — was nämlich die strengen Alten, namentlich die Orgelspieler, so nannten — zeugt unverkennbar für des Verf.s ungemeine Kenntnisse und Fähigkeiten. Mit grösster Stätigkeit und unwandelbarem Beharren wird der Satz so durchgeführt, wie er gleich anfängt: die obere Stimme in einer angenehmen, fliessenden Melodie, die tiefe, in einfachem, anständigem Fundament, die Mittelstimme in passender, gebundener, mit grosser Gewandtheit angelegter und mannigfaltig benutzter Figur. Neu und schön zeigt sich hier besonders die Stelle, welche S. 15, Syst. 3 u. folg. zuerst vorkömmt. Sollte der Satz auch denen, welche blos mit den Sinnen und der Empfindung hören, etwas zu lang erscheinen — er füllt ganze sechs Seiten — denen, welche bey ihrem Genuss auch dem Verstande eine entscheidende Stimme einräumen, wird er's schwerlich. Es versteht sich übrigens wol von selbst, dass der Spieler die drey Stimmen hier wohl sondern, und jeder, namentlich der mittlern in ihren Bindungen und dergl., vollkommen ihr Recht wiederfahren lassen muss. — Der letzte Satz, mit Grund *Moderato espressivo assai* genannt, und im Tempo ja nicht zu übereilen, so wie im Ausdruck durch *alle* Stimmen wohl zu erwägen — ist, in jeder Hinsicht, ein sehr ausgezeichnetes Stück. Zu tadeln findet hier Rec. durchaus nichts; Einzelnes anschaulich zu machen und zu rühmen, da es nicht ohne ziemlich ausführliche Belege geschehen könnte, oder das Ganze in seiner herrlichen Consequenz zu entwickeln, da das nicht ohne Weitläufigkeit möglich wäre — darf er sich nicht erlauben: es wird aber auch beydes, nach dem oben Gesagten, nicht nöthig seyn, um die Aufmerksamkeit darauf zu leiten, und zugleich dem Verf. einen Wink zu geben, in welcher Gattung er wol am glücklichsten seyn, auch ganz gewiss sich viele achtbare Freunde erwerben werde.

Fantasia per il Pianoforte per servire d'Introduzione a un tema di Mozart con Variazione — — *da A. E. Müller.* Op. 55. In Lipsia presso A. Kühnel. (Pr. 16 Gr.)

Herr Kapellm. Müller in Weimar gab vor etwa zwey Jahren Variationen über: Ein Mädchen oder Weibchen — aus der *Zauberflöte*, heraus, welche mit gebührendem Lobe in dieser Zeitung angezeigt worden sind, und bey nicht wenigen geübten Klavierspielern sich beliebt gemacht haben. Dieser Phantasie, welche ihnen zur Einleitung, oder vielmehr zum ausgeführten Vorspiel dient, kann man mit Sicherheit ein gleiches Glück versprechen, und so verdient sie *weniger* eben so sehr. Hr. M. fängt mit einem allgemeinen Satze feyerlich an, fasst aber bald eine bestimmte Figur daraus auf, die er fest hält und durch würdige Modulationen bis dahin führt, wo (S. 5, Syst. 4) zuerst die bestimmte Erwähnung jenes Themas eintritt, und angenehm anmuthig in beyden Händen dargestellt wird. Nach raschen, ebenfalls würdigen, und wieder schön modulirten Brechungen etc. kömmt das Thema in anderer Tonart, und eben so unerwartet und gefällig, wie vorhin, wieder zum Vorschein: in der weitern Führung desselben hält sich der Componist aber diesmal, mit gutem Bedacht, mehr an die zweyte Phrase desselben. In dem, nach kurzem Zwischensatze, folgenden *Andante*, ist zwar einige Verwandtschaft mit demselben beybehalten: sie liegt aber doch zu fern, um beym Anhören bald gefasst zu werden; und da der Satz (nach Verhältnis) nicht kurz ist, verweilt es der Zuhörer wol zu lange. Desto herzhafter wird es aber hernach, beym Eintritt des *Presto*, ergriffen, und auf kunstgerechte, wenn auch nicht eben ungewöhnliche Weise fugirt, auch im (sehr wirksamen) Zwischenspiele (S. 10) nicht verlassen, dann, auf die vorhergegangene Weise, wieder aufgenommen, bis, S. 12, der Satz freyer ausläuft, und, unter leichtem Anklingen des Thema, sich auf der Dominante so schliesst, dass nun die Ariette selbst folgen muss.

Schon aus diesem leichten Grundrisse siehet man, dass das Werk gleich in seinem Plane wohl zusammenhängend ist; dass es in der Ausführung gründlich, sicher und consequent sey, trauet man einem Manne, wie Hr. M., schon ohne unsere Versicherung zu; und dass man es auch, in Ansehung der ausgedruckten Empfindungen, fasslich, bestimmt, und, bey beträchtlicher Mannigfaltigkeit, doch folgerecht finden werde, glaube man einmal auf das Wort des Rec., da sich dies nicht ohne Weitläufigkeit wörtlich nachweisen liesse. In Hinsicht auf das Letztere sey jedoch Rec. die Frage erlaubt: Ist nicht das Ganze, eben als Einleitung zu *diesem* Liedchen, in seiner Leichtigkeit, und muntern, ja lustigen Laune, zu ernst, zu schwer, (wir sprechen hier nicht von der Spielbarkeit,) überhaupt zu wenig im *Charakter* des Thema, wiewol über den ersten Einschnitt seiner Melodie, behandelt? Und eigentlich sollte jenes doch auch seyn, besonders da das Ganze so eingerichtet ist, dass es *nothwendig* an dies Thema und seine Variationen angeschlossen werden muss.

Auszuführen ist diese Phantasie nicht allzuschwer, und für den, welcher Hrn. M.s Capriccen spielt, sogar ziemlich leicht, erscheint aber doch sehr vortheilhaft für den Spieler. Man siehet auch darinne den erfahrnen Kláviercomponisten, der überall, was er sagt, auch dem Instrumente und seiner rechten Behandlung gemäss auszudrücken weiss; was aber so recht ausgedruckt werden kann, auch recht sagen mag.

NACHRICHTEN.

Paris, den 15ten Jan. — — Von Kunstneuigkeiten kann ich Ihnen nicht viel Bedeutendes mittheilen. Helikons friedliche Göttinnen verscheucht der Geist dieser eisernen Zeit. — Sie werden bereits erfahren haben, dass Paer an Spontini's Stelle die Direction der hiesigen italienischen Oper erhalten hat. Paer hat unlängst eine neue Oper für das kaiserl. Hoftheater geschrieben, (die *Bacchanten*,) die eben nicht missfallen, doch auch kein grosses Glück gemacht hat. Seine Musik wird in Frankreich nie allgemeinen Beyfall erhalten, denn, ungeachtet der angenehmen Melodien, die man häufig darin findet, bemerkt man hier zu gut, dass ihr fast durchaus die eigentliche dramatische Wahrheit, und folglich denn doch die erste Bedingung eines *dramatischen* Kunstwerks mangelt. Der Franzos ist eben hierin weit schwerer zu befriedigen, als der Deutsche, der in einer Oper blos überhaupt gute Musik verlangt, oder als der Italiener, der, noch genügsamer, sich befriedigt fühlt, wenn nur

seinem Sänger Gelegenheit gegeben wird, seine Kunstfertigkeit und seinen Geschmack zu zeigen.

Im Theater Feydeau hat man vorigen Montag eine neue Oper, *Margherite de Waldemar*, in drey Acten, gegeben, die nur Eine Vorstellung erlebt hat. *De mortuis nil nisi bene!* Man studirt gegenwärtig in diesem Theater *le Prince de Catane* von Nicolo ein, und Personen, die eben nicht zu Nicolo's Freunden gehören, haben vom ersten Acte mit vielem Lobe gesprochen. Elleviou verlässt die Bühne bestimmt künftigen März. Sein Verlust wird diesem Theater sehr empfindlich seyn. Er ist klug genug, um sich in seiner vollen Kraft zurückenziehen und folglich seinen theatralischen Ruhm nicht zu überleben, und reich genug, um die *funfzigtausend Franken*, die ihm sein Talent jährlich einbringt, geringer, als jenen achten zu können.

Miscellen.

Eine Cicade hilft bey den pythischen Spielen den Preis der Tonkunst gewinnen.

Die Alten haben viel zum Lobe der Cicaden und ihres Gesanges gefabelt, denn als Fabeln erscheinen ihre Erzählungen wenigstens uns, die wir jenes tonreiche Thierchen nicht mehr kennen, und dabey gewöhnlich an eine Grille denken. Bekannt ist besonders das so oft nachgeahmte Liedchen Anakreons: *)

Glücklich preis ich dich, Cicade,
Die du auf der Bäume Gipfeln
Thronend und von wenig Thaue
Trunken, muntre Lieder singst u. s. w.

Es wäre nicht am Ort, die Stellen der Alten anzuführen, in welchen von diesem Thierchen die Rede ist. Nur des schönen Mythos über seine Entstehung, welchen uns Platon aufbewahrt hat, können wir nicht umhin, zu gedenken. Man erzählt, sagt Sokrates zum Phädros im Gespräche gleiches Namens, **) die Cicaden wären Menschen gewesen, aus der Zeit, noch ehe die Musen waren. Als aber diese erzeugt wurden, und der Gesang erschienen, wären Einige von den damaligen so entzückt worden von dieser Lust, dass sie singend Speise und Trank vergassen, und so ohne dessen wahrzunehmen, gestorben wären: aus welchen nun seitdem das Geschlecht der Cicaden entstanden wäre, mit dieser Gabe von den Musen ausgestattet, dass sie von der Geburt an keiner Nahrung bedürfen, sondern ohne Speise und Trank sogleich singen, bis sie sterben, dann aber zu den Musen kommen, und ihnen verkündigen, wer hier jede von ihnen verehrt. Der Terpsichore melden und empfehlen sie die, welche sie in Chören verehren, der Erato, die sie durch Liebesgesänge feyern, und so den übrigen, jede nach ihrer eigenthümlichen Verehrung. Der ältesten aber, Kalliope, und ihrer nächstfolgenden Schwester Urania, als welche vornämlich unter den Musen über den Himmel und über göttliche und menschliche Reden gesetzt, die schönsten Töne von sich geben, verkündigen sie die, welche philosophisch leben und ihre Art der Musik ehren. — Dies zur mythischen Geschichte der Cicaden. Nun zur Erzählung selbst.

In den heiligen Spielen, welche die kunstliebenden Griechen in der felsigen Pytho zum Andenken des von Apollon erlegten Drachen feyerten, wo die Trefflichsten der Nation Fertigkeiten aller Art vor den Augen und Ohren der versammelten Menge entwickelten, bey jenen Wettkämpfen, deren Glanz Pindars begeisterte Gesänge uns noch so lebendig zurückstralen, geschah es einst, so erzählt der sicilianische Geschichtschreiber, Timäos, und nach ihm der Kirchenvater, Clemens von Alexandrien, dass als Bewerber um den Preis der Tonkunst zwey Cytherspieler auftraten, Eunomos der eine, ein Lokrier, der andere von Rhegium, der von den Schriftstellern bald Ariston, bald Parthis genannt wird. Schon war's um die Zeit, da, wie der Chor der Vögel im Aristophanischen Lustspiele singt,

in der Mittagsschwüle
Trunken vom Glanz der begeisternden Sonne
die göttliche Cicade ihr
Hellschwirrendes Lied erschallen lässt. ***)

*) nach Schneiders Uebersetzung.

**) nach Schleiermachers Uebersetzung.

***) nach Wielands Uebersetzung.

Die Ordnung sollte, wie gewöhnlich, durch das Loos bestimmt werden. Ariston aber verlangte unbedingten Vorzug, denn seine Vaterstadt Rhegium, sagte er, sey eine Colonie von Delphi und unter dem besondern Schutze des Gottes erbaut. Worauf Eunomos erwiederte: wer in einer Gegend zu Hause sey, wo nicht einmal die Cicaden singen, der sollte es gar nicht wagen, um den Preis der Tonkunst zu werben. Denn, sagt Timäos, auf der Seite des Flusses Halex, wo Lokri liegt, singen die Cicaden, auf dem andern Ufer hingegen, wo die Rheginer wohnen, sind sie tonlos. Als nämlich Herkules einst in die Gegend von Rhegium kam, und vom langen Weg ermattet, sich zur Ruhe niederlegte, wurde er durch den lauten Gesang der Cicaden am Schlafe gehindert. Er bat die Götter, diesen beschwerlichen Sängern Stillschweigen zu gebieten. Sein Gebet wurde augenblicklich erhört, und seitdem sind die Cicaden auf jener Seite des Flusses stumm. — Doch wir kehren zu unserer Erzählung zurück. Die Richter nahmen auf den Einspruch des Eunomos keine Rücksicht, und das Loos oder ihr Wille entschied für Ariston. Der Spott seines Gegners hatte seinen Stolz aufgeregt; er sang und spielte sehr gut, und ärndtete grossen Lob ein. Die Reihe traf nun den Lokrier; aber kaum hatte er angefangen, als eine Saite an seinem Instrumente sprang, und ihn in die peinlichste Verlegenheit setzte. In dieser Noth kam plötzlich eine der Cicaden, die, wie Platon sagt, auf Rede und Gesang der Menschen lauschen, wie wenn sie seinen Wortwechsel mit angehört hätte, und sich ihm dankbar erzeigen wollte, herbeygeflogen, und liess sich auf dem Steg seiner Cither nieder; und indem sie die Stimme des Sängers begleitete, ersetzte sie die fehlende Saite. Dieses wunderbare Ereigniss erregte allgemeines Erstaunen, und der Preis wurde dem Lokrier zuerkannt, der zum Andenken an diesen Sieg eine Statue verfertigen liess, welche ihn vorstellte, im Arm eine Cither haltend, worauf eine Cicade sitzt. Dies bezeugt auch ein Epigramm aus der griechischen Anthologie, dessen Uebersetzung wir versuchen:

Eine Cicade von Erz weiht hier dem delphischen Gotte
  Eunomos von Lokri, der sich des Kranzes erfreut.
Mit Parkis bestand ich den Kampf des Gesangs und der Cither.
  Als der gewölbete Busch unter dem Schlägel erklang
Riss mir laut tönend — verderblicher Zufall — die tönende Saite,
  Und so um Spiel als Gesang war es, so dacht ich, geschehn.
Siehe da kam im Flug hellaufschwirrend eine Cicade,
  Und auf die Cither behend setzte das Thierchen sich hin,
Und die Stimme, die sonst die Hain und Felder durchschallte,
  Diente nun meinem Gesang, treu ihn begleitend im Takt.
Darum weih' ich, o Sohn der Leto, dir die Cicade,
  Auf der Cither allhier künstlich gebildet in Erz.

Zum Schlusse kann noch bemerkt werden, dass Kaiser Julian im 41sten seiner Briefe die Vermuthung äussert, Apollon selbst habe die Gestalt einer Cicade angenommen, und den Eunomos unterstützt; und dann, dass die Cicade auf der Cither in Kirchers Musurgia nach einer alten Gemme abgebildet zu sehen ist.

Orion.

K u r z e A n z e i g e n.

Ouverture de l'Opéra Anacréon, arrangée pour le Pianoforte à 8 mains, comp. par Cherubini. à Leipzig, chez Kühnel. (Pr. 1 Rthlr. 4 Gr.)

Der vielleicht im Scherz, oder zu Gunsten einer besondern Gesellschaft von vier gebildeten Klavierspielern gefasste Gedanke, etwas auf die angegebene Weise zu arrangiren, ist hier mit Ernst und unverkennbarer Einsicht zu einer schönen Wirkung ausgeführt worden. Das Werk selbst ist als ein Lieblingsstück der pariser und der besten deutschen Orchester bekannt; es war auch durch seine Planmässigkeit und Consequenz, wie durch seine Fülle und treffliche Stimmenführung, zu solcher Bearbeitung ganz vorzüglich geeignet. Hier ist es nun ungezwungen, und jede Stimme in ihrem ungestörten Fluss, an die vier Spieler also vertheilt, dass jeder seinen bedeutenden Antheil am Wesentlichen der Compos. hat, alle leere Verdoppelungen u. dergl., welche nur die Masse vermehren und die interessanten Details übertäuben würden, vermieden sind, und sich alles zu einem effectvollen, und auch klaren und leicht ausführbaren Ganzen verbindet. Vornämlich macht die Fülle und Regelmässigkeit der Mittelstimmen auf dem Pianoforte, wie sie durch diese Art der Bearbeitung möglich geworden, eine imposante und rauschende Wirkung.

Kleine practische Klavierschule, oder Auswahl von zweckmässigen Uebungsstücken der Clementi-schen Pianoforteschule und der, des Conservatoriums in Paris, nebst einigen neuern von Fr. Lauska und A. Bezzwarzowsky, herausgegeben v. Fr. Lauska. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 20 Gr.)

Das Werkchen besteht blos aus Uebungsstücken, ohne allen Text; und was die Sammlung zur Klavierschule machen soll, ist das genau beobachtete Fortschreiten vom Leichtesten zu etwas Schwierigerm, die durchgängig angegebene, immer zweckmässige Applicatur, und der gute Geschmack in der Wahl der Stücke, was ihren Sinn und was ihre Schreibart anlangt. Schwer ist es freylich nicht, nach Vorarbeiten, wie man deren jetzt so viele hat, solch ein Werkchen abzufassen: aber ganz manchem Musiklehrer geschieht doch wol damit ein Dienst, und manchem Lernenden auch. Man findet Stücke aller der Gattungen, welche hier anwendbar waren, und zwar von Scarlatti, Gluck, Cramer, Clementi, und den auf dem Titel genannten Componisten. Eben diese Mannigfaltigkeit wird für die Schüler so angenehm, als nützlich werden können.

---

1. *Se tutti i mali miei — Scena et Rondoncino pastorale av. acc. de Violon, Violoncello et Pianoforte* — — (Pr. 16 Gr.) und

2. *Drang nach Harmoniegesang v. Berta, Terzett mit Beglеit. des Pianof. — von Steibel.* Leipzig, b. Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

1. Ein ganz kleines Recitativ, und ein, nach Verhältniss, noch kleineres Rondo, 2. ein — nicht eigentliches Terzett, sondern vielmehr, ein Ariettchen, in drey Stimmen so vertheilt, dass die wenigen Phrasen erst wechselnd vorgesungen und dann für alle ausgesetzt werden: alles so kurz, so artig, so fliessend und vor allem so leicht und bequem, als möglich, daher es vielen, welche dies vornämlich suchen, sehr willkommen seyn wird. Das Recit. ist gut accompagnirt und die Singstimme hat einige sehr vortheilhafte, ausgeschriebene Verzierungen, an die erste Zeile des Terzetts aber, und was von ihr abhängt, könnte Himmels „Habe" sehr gegründete Ansprüche machen, und die *doppelte* Rückung um eine Stufe, S. 6, möchte wol für einen Beweis von Armuth von jedem angesehen werden, der Hrn. St. nicht aus bedeutendern Stücken kennete. Die Bogeninstrumente zu No. 1. können auch weggelassen werden.

Vier und zwanzig Lieder und Romanzen mit Begleit. des Pianof. und der Guitarre in Musik ges. von C. F. H. Schmidt. Züllichau, bey Darnmann. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Gute, für musikalische Bearbeitung geeignete, in Inhalt und Form mannigfaltige Texte, und eine Behandlung, welche dieselben nirgends vernachlässigt, oder auch sonst die Musik allein geltend machen will, empfehlen diese Sammlung gleich beym ersten Anblick. Bey näherer Prüfung entdeckt sich, in Hinsicht auf die Musik, ein angenehmes Talent, das durch bekannte Muster in dieser Gattung, (wie es scheint, vornämlich durch Himmel,) gebildet, und, vielleicht durch gesellige Uebung, von allem Rauhen und Eckigen abgeschliffen, dem Gefälligen, Leichten und Fliessenden zugewendet ist. Glanz der Ideen oder Tiefe der Behandlung derselben findet sich nicht, und Originalität in Hinsicht auf beydes selten: doch das ist auch, was viele Freundinnen und Freunde solcher kleinen Stücke am wenigsten wünschen; was sie aber zunächst zu verlangen pflegen — passende, freundliche, gefällige, leichte, fliessende — wenn man so sagen darf, mund- und kehlengerechte Melodien, innerhalb eines mässigen Umfangs von Tönen, und eine Begleitung, die ebenfalls sehr leicht ist, und, indem sie die Singstimme unterstützt, doch auch für sich nicht ganz leer erscheint — das finden sie hier durchgängig. Mehr muntere und launige Stücke würden der Sammlung vortheilhaft seyn, zumal diese (wie die *Wasserfahrt*) dem Componisten recht artig gelungen. — Der Druck und alles Aeussere des Werks ist gut, auch der Preis nach Verhältniss, sehr mässig.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Februar. | No. 6. | 1813.

Allgemeine historische Uebersichten der Musik

K 4. Frankr. des Hrn. Choron, mit einigen Anmerkungen.

(Beschluss von der 5ten No.)

5.

Französische Schule

Wenn die Italiener in allen Theilen der Tonkunst Erfinder gewesen sind, wenn sie beynahe alle vervollkommnet, wenn die Deutschen das von jenen Vernachlässigte, zur Vollendung gebracht haben, was, kann man fragen, bleibt denn den Franzosen übrig? Mit welchem Rechte können sie eine Schule genannt werden? — Die Franzosen sind in einigen Nebengattungen Erfinder gewesen, in mehreren andern gute Nachahmer: in ihren Nachahmungen herrscht eine Empfindungs- und Ausdrucksweise, die sich nur bey ihnen findet; in ihren eigenen Compositionen ein Ebenmaas und ein Gefühl für Schicklichkeit, welche man bey den andern Nationen durchaus vermisst. Sie verdienen also Muster zu seyn, und aus diesem Grunde als eine besondere Schule aufgeführt zu werden. (Nach diesem Eingange ist man begierig zu wissen, welches denn *die Nebengattungen* seyen, in denen die Franzosen *als Erfinder* angesehen werden können. Allein der Verfasser ist den Beweis schuldig geblieben. Im Verfolge der Abhandlung kömmt nur Eine Stelle vor, welche auf seine Behauptung Bezug hat, und diese scheint eher das Gegentheil zu sagen. Hier ist sie: „Der grösste Ruhm der französischen Schule ist in der dramatischen Musik; *nicht als ob sie in derselben eigentlich auf die Ehre der Erfindung Anspruch machen könnte* (ce n'est pas, qu'elle y ait primitivement inventrice); aber indem sie den Italienern ihre dramatische Melodie abborgte, und sie mit der nationalen verschmolz, bildete sie daraus eine Melodie, welche ihr eigenthümlich und deren Charakter vortrefflich ist; und indem sie dieselbe auf wohlentworfene und gut ausgeführte Gedichte anwandte, schuf sie das *eigentlich-lyrische Drama*, welches *gewissermaassen* ihr ausschliessendes Eigenthum ist. Zu diesem glänzenden Resultate gelangte sie jedoch nur dadurch, dass sie im Anfange *dem Beyspiele der Italiener folgte*." Wo ist nun hier eine Spur von *Erfindung?* Die Franzosen nahmen die italienische Melodie auf, und verloren dabey, wie diess bey jedem guten Nachahmer der Fall ist, ihre eigene Nationalität und Individualität nicht. Zu noch weiterer Abweichung *nöthigt* die rhythmische Verschiedenheit beyder Sprachen, und dadurch gewann allerdings die französische Melodie einen eigenthümlichen Charakter, dessen Anmuth und Lieblichkeit wir keinesweges verkennen, und aus welchem uns, um mit dem Verfasser zu reden, eine der Nation eigene Empfindungs- und Ausdrucksweise anspricht. Weit höhere Originalität würden wir den Franzosen in der *Romanze* zuschreiben, eine Gattung, welche von dem Verfasser gar nicht besonders aufgezählt wird, und es auch nicht kann, indem, nach französischem Sprachgebrauche, fast die ganze Legion der airs à couplet dazu gerechnet wird, und alles Romanze heisst, es mag nun romantisch seyn oder nicht. In diesem Fache der Composition, der Romanze nämlich im engern und wahren Sinne, können die Franzosen sich mit jeder andern Nation messen; wenn aber auf der einen Seite der eigenthümliche und nationelle Charakter, der darin herrscht, gerühmt werden muss, im Gegensatze besonders gegen die deutsche Romanze, welche es so sehr hierin gebricht: so dürfen doch auf der andern Seite die Franzosen nicht als Muster in der genannten Gattung empfohlen werden, eben weil gerade diese mehr als irgend eine andere alle Nachahmung ausschliesst, und von keinem Völkerstamm auf den andern gepfropft werden kann, sondern durchaus eigenthümlich und einheimisch seyn muss.)

Was das eigentliche System betrifft, so konnten die Franzosen weiter nichts thun, als den Italienern auf der von ihnen vorgezeichneten Bahn

nachgehen. Am grössten blieb der Abstand in der Melodie. Denn obgleich die Nation, wenn sie ihrem Genius folgt, eine ihr eigenthümliche Melodie besitzt, welche sich vorzüglich durch Ungezwungenheit und Natürlichkeit auszeichnet, so gerieth sie doch auf den sonderbarsten Abweg, der sie auf lange Zeit von der wahren Richtung entfernte. Der junge Lully, ein Mann von Verstand und Geschmack, kam nach Frankreich, und brachte die Melodie der Cavalli und Cesti mit. Aus ihrer Vereinigung mit der französischen ging eine Mischung hervor, welche sich hauptsächlich durch Einfachheit empfahl. Man wurde dieser Zwittergattung bald müde, und Lully's Nachfolger, welche auf der einen Seite nicht genug Geschmack besassen, um das von ihm Angefangene zu vollenden, auf der andern nicht genug Verstand und Kenntniss, um sich an die unter Scarlatti und seinen Zöglingen vervollkommnete italienische Schule anzuschliessen, suchten durch affectirte Künsteleyen die Armseligkeit ihrer Melodie zu verbergen. Die Geschmacklosigkeit, welche damals in der Malerey unter Coypel, Lemoyne, de Troy und andern Nachfolgern Le Brun's sich offenbarte, riss auch in der Tonkunst ein. Noch höher stieg das Verderben unter *Rameau*, der in Absicht auf Wissenschaft und Geschmack unter den Musikern eben das war, was seine Zeitgenossen, *Boucher* und *Vanloo*, unter den Malern. Man muss diese Musik gehört haben, um sich einen Begriff davon machen zu können, und hat man sie gehört, so kann man nicht umhin, sich zu fragen: wie war es möglich, so tief zu sinken! und man bewundert die ungeheure Anstrengung, welcher es bedurfte, um etwas so Abgeschmacktes und Aberwitziges an den Tag zu fördern. Mit dem Anfange des 17ten Jahrhunderts begann ein lebhafter Kampf zwischen der französischen und italienischen Melodie, der beynahe bis zum 18ten fortdauerte; und es muss zur Schande der Kunst gesagt werden, dass die entadelte französische Melodie, unterstützt von Unwissenheit und Pedanterey, der öffentlichen Stimme ungeachtet, in der grossen Oper und in den Kirchen zweymal den Sieg davon trug. Endlich, nach einem mehr als 60jährigen Kriege, triumphirte der Geschmack der Nation über die Hartnäckigkeit einiger Individuen, welche bey der Aufrechthaltung des falschen Systems ihren Vortheil fanden. Die Werke eines Duni, Philidor, Monsigny, Grétry, Gluck, Piccini, Sacchini u. a. gaben der französischen Melodie einen eigenthümlichen Charakter, in welchem die italienische Anmuth, so weit es möglich ist, mit der französischen Besonnenheit sich verschmolzen hat.

In der Harmonie und ihrer Anwendung haben Italiener und Deutsche die Franzosen lange Zeit hinter sich gelassen. Laborde selbst, ungeachtet er der entgegengesetzten Meynung ist, und Rousseau, erweisen diese Behauptung durch das Geständniss, dass Niemand so gut verstehe, wie die grossen Meister Italiens, jede Melodie gerade mit dem Basse und mit den Accorden zu begleiten, welche die beste Wirkung hervorbringen. Die Franzosen in der Regel schreiben nicht so gut, als die Italiener und Deutschen. Die Ursache dieser Erscheinung liegt in der Verschiedenheit der Lehrmethode. Diese bedarf einer Erklärung.

In Deutschland, so wie in Italien, geht man beym Unterricht in der Composition gerade auf die Sache selbst hin. Man giebt dem Schüler zuerst ganz einfache, aber wohlgesetzte und passend modulirte Bässe, man zählt ihm die verschiedenen Fälle auf, welche dabey Statt haben können; man macht ihn mit den für jeden Fall am besten passenden Accorden bekannt, und übt ihn lange Zeit auf dem Klaviere *partimenti* oder bezifferte Bässe zu spielen. Hat er dieses inne, so giebt man ihm eine Melodie, und lehrt ihn die besten Bässe für solche Melodien kennen, nach den verschiedenen Fällen, welche bald aufgezählt sind. Hierauf setzt man, nach den ihm bereits bekannten Regeln, die Harmonie über den Bass und hält den Schüler an, diese Harmonie zu 2, 3, 4 oder mehreren Stimmen, nach allen Arten des einfachen Contrapuncts zu schreiben; eben so geht es mit dem höheren Contrapuncte: alles, ohne die Zeit mit unnöthigen Erörterungen und leeren Geschwätze zu verlieren. Diese Methode hat den doppelten Vortheil, erstens, dass sie am schnellsten zum Ziele führt, und dann, dass der Lehrling, wenn die Studien durch Zufall früher abgebrochen werden, auch das Unvollständige, was er weiss, mit Nutzen anwenden kann. Wenn man den italienischen und selbst auch den deutschen Lehrern der Composition etwas vorwerfen darf, so ist es dieses, dass sie bey den aufgestellten Regeln ihre Schüler nicht auch mit den Gründen derselben bekannt machen, welche doch leicht aus der Praxis selber hergenommen werden können. Das Studium wird dadurch peinlich u. zuweilen gar zurückschreckend, und die an sich vortreffliche Methode bekommt das Ansehen einer blos mechanischen. Fehlt es hingegen

dem Schüler nicht an Muth, so hält diese Schwierigkeit ihn nicht auf, und bald sieht er sich durch die Fertigkeit im Style, welche diese Methode verschafft, für seine Mühe reichlich entschädigt.

In Frankreich nimmt der Unterricht allgemein die entgegengesetzte Richtung. Es waltete hier derselbe Unstern, der auf die Musik überhaupt in diesem Lande so ungünstig gewirkt hatte. Nach der durch Lully begonnenen Reform, wollte man zwar die von ihm vorgezeichnete Bahn verfolgen; allein statt einer vollständigen Methode fanden sich nur zerstreute Ueberlieferungen, welche noch ungenügender wurden, als ungeschickte Hände sie zu einem Ganzen verbanden. Damals hätte man alles anwenden sollen, um eine, dem Zustande der Kunst angemessene Methode zu schaffen: allein, statt die Regeln aus den Werken der grossen Tonsetzer herzuholen, und auf den bey den Classikern vorgefundenen Gebrauch die musikalische Grammatik zu gründen, nahm man seine Zuflucht zu Wissenschaften, welche mit der Musik nur in entfernter Berührung stehen. *Rameau*, welcher gerade in der Epoche blühte, wo die Neigung zur Physik und Mathematik in Frankreich allgemein erwachte, hatte irgendwo gelesen oder sagen gehört, dass bey einem sonoren Körper ausser dem Hauptone noch die 12te und 17te mittöne, und versuchte es, auf dieses Phänomen seine Theorie der harmonischen Umkehrungen zu gründen. Die weitern Einzelnheiten gehören nicht hierher, wir begnügen uns zu sagen, dass bey dem gänzlichen Mangel an guten Elementarbüchern, das Rameausche System, von berühmten Männern erklärt, vereinfacht, angepriesen — grosses Ansehen gewann. Es giebt daher noch heutzutage eine grosse Menge von Lehrern der Composition, welche, nach der von ihm angeführten Methode, damit anfangen, dass sie dem Schüler Sätze aus der Physik und Geometrie vorbeten, welche dieser nicht versteht, und die überdies, wenn man die Wahrheit sagen soll, mit der Sache gar nichts zu thun haben. Dessenungeachtet muss der Schüler, er mag wollen oder nicht, glauben, dass alle diese Albernheiten die Grundlage der hohen und erhabenen Wissenschaft der Harmonie seyen. Nach diesem erbaulichen Anfange giebt man ihm die Definition von Harmonie, welche die Wissenschaft der Accorde ist. Man definirt, man beschreibt ihm die Accorde und lässt ihn eine lange Liste derselben auswendig lernen, womit das glücklichste Gedächtniss kaum in einem Jahre zu Stande kommt. Man macht ihn auf alle die verschiedenen Arten aufmerksam, wie sie auf einander folgen, und gewöhnt ihn, die ganze Harmonie in den directen Accorden zu sehen, auf welche allein die ihm gegebenen Regeln der Aufeinanderfolge anwendbar seyen, so dass er auf eine höchst unbequeme Weise zu unaufhörlichen Umkehrungen genöthigt ist. Ueberdies sind diese Regeln so unbestimmt, so unvollständig und auf eine Menge von Fällen so wenig anwendbar, dass, wenn man dem geplagten Schüler am Ende des ersten oder zweyten Jahres den einfachsten Bass giebt, er nicht im Stande ist, die Harmonie darüber zu setzen, was man in Italien oder Deutschland in wenigen Wochen lernt. Was ist das Ende hiervon? Dass er der Flickerey überdrüssig wird, das ganze Studium liegen lässt, und, wenn Neigung oder Stand ihn zum Componisten bestimmen, wie er eben kann, nach schlechten Principien, eine gewisse handwerksmässige Fertigkeit zu erwerben sucht, mit der er sich begnügt, ohne jemals in das Wesen der Tonkunst einzudringen.

Indessen darf doch nicht verschwiegen werden, dass der von dem pariser Conservatorium angenommene Unterrichtsplan, so wie der, mehrerer anderer Lehrer, welche die italienische und deutsche Methode studirt haben, von einem Theile dieser Mängel frey ist; ungeachtet man die Bemerkung nicht unterdrücken kann, dass sie von örtlichen Rücksichten, und von der Besorgniss, anzustossen, abgehalten, in diesem Puncte noch nicht alles dasjenige gethan haben, was sie vielleicht selber so thun wünschen.

(Hr. Choron geht nun zu dem abscheulichen Kirchengesang über, zu dem, was man in Frankreich *chant sur le livre* nennt, wo 15—20 Sänger, alte und junge Stimmen, vom tiefsten Basse bis zum höchsten Soprane, ohne Ordnung und Maass, wie besessen, beliebige Töne von sich geben, und eifert mit Nachdruck gegen dieses *Entsetzen und Aergerniss erregende Geplärre*.)

In der instrumentirten Kirchenmusik haben die Franzosen lange Zeit sich den Vorzug vor allen andern Nationen zugeschrieben. Obgleich die Grundlosigkeit dieser Behauptung am Tage liegt, und gegenwärtig selbst von denjenigen eingesehen wird, welche sich noch vor wenigen Jahren laut aussprachen: so lässt sich doch nicht leugnen, dass die Franzosen in dieser Gattung wirklich manches Verdienst haben. Auch sie litt freylich unter den oben

berührten Neuerungen, welche auf die Melodie einen so ungünstigen Einfluss hatten. Allein dessenungeachtet fehlte es Frankreich nie an verdienten Kirchencomponisten. (Unter den neuern werden Gossec, d'Haudimont, Giroust, Rose und Lesueur angeführt. Wir übergehen, was von den übrigen Gattungen gesagt wird, weil es nichts enthält, was unsern Lesern unbekannt, oder von uns nicht schon in dem Vorhergehenden berührt wäre, und eilen zum Schlusse.)

In der ausübenden Musik, woran die Franzosen ein unbezweifeltes Verdienst, ja in manchen Stücken entschiedene Vorzüge haben, steht die Ausübung der Instrumente, besonders die der Violine, oben an. Wenn die Nation hierin immer mit grossem Lobe von sich gesprochen hat, so muss man gestehen, dass es wirklich oft nicht unverdient war. Man rühmte im 17ten Jahrhundert die 24 sogenannten petits Violons Ludwigs XIV, so wie die französischen Violinisten überhaupt. Nun will sich diese Behauptung mit einer andern nicht in Einklang bringen lassen, welche in der Vorrede zu Corette's Méthode d'accompagnement (Paris, um 1750) steht: „*Im Anfange dieses Jahrhunderts*, heisst es daselbst, war die Musik in einem sehr kläglichen Zustande —, als Corelli's Sonaten von Rom ankamen, (um das Jahr 1715) fand sich niemand, der sie spielen konnte. Der Regent, Herzog von Orleans, ein grosser Musikfreund, der sie hören wollte, musste sie sich von drey Stimmen vorsingen lassen. Die Violinisten machten sich zwar daran, und studirten sie ein: allein *erst nach mehreren Jahren* waren drey von ihnen im Stande, sie zu spielen. Baptiste, einer von diesen, reiste sogar selbst nach Rom, um sie bey Corelli einzustudiren." Wir lassen diess dahin gestellt seyn, aber so viel ist gewiss, dass man seit jener Zeit sich in Frankreich mit grossem Eifer auf die Instrumental-Musik gelegt, und ausserordentliche Fortschritte in derselben gemacht hat. Die Violinisten besonders sind zahlreich und ohne Widerstreit die ersten in Europa. Was man aber nicht genug bewundern kann, ist die Vortrefflichkeit der französischen Orchester in Ausführung von Symphonien; in diesem Stück übertreffen sie nicht nur die italienischen, von denen hier gar nicht die Rede seyn kann, sondern auch die deutschen, bey welchen die Instrumental-Musik so hoch geehrt wird. Und diess ist ein Factum, das auch die, von den Vorzügen ihrer Nation eingenommensten Ausländer eingestehen. (Recht gerne, nur mit der Einschränkung, dass diese Behauptung nicht von den französischen Orchestern überhaupt gelte, sondern nur von den Parisern, und auch unter diesen nur von zweyen oder dreyen. Wir bekennen mit Vergnügen, dass die Symphonien von Haydn im Conservatorium, die Ouvertüren von Mozart und Cimarosa in der italienischen Oper, auch dem eigensinnigsten Ohre nichts zu wünschen übrig lassen. Aber wenn wir die beyden genannten und die grosse Oper ausnehmen, so ist auch die ganze Summe der guten französischen Orchester erschöpft. Man denke nur an die Musik im Theatre français, in Feydeau, der kleinern Bühnen gar nicht zu erwähnen.)

Eine musikalische Literatur giebt es in Frankreich beynahe gar nicht. Die Schriften, die hierher gerechnet werden könnten, haben entweder Künstler zu Verfassern, welche so wenig geordnet zu denken, als richtig zu schreiben verstanden, und Machwerke zu Tage förderten, welche nach Inhalt und Form gleich fehlerhaft und somit für den Unterricht völlig unbrauchbar sind; oder Gelehrte, welche ohne Einsicht in die Kunst, trügliche Systeme aufbauten. Von diesem Verdammungsurtheile verdienen indess ausgenommen zu werden: 1) was das Praktische betrifft, mehrere Methoden, namentlich die vom Conservatorium herausgegebenen; 2) in Absicht auf die Theorie, *Catel's* kleine Abhandlung über die Harmonie, und (wie Hr Choron nicht ohne Schüchternheit hinzusetzt) mein eigenes Werk über die Grundsätze der Composition bey den italienischen Schulen (Principes de composition des écoles d'Italie 1808), welches eine Sammlung ihrer Besten aus französischen und ausländischen Schriften enthält, und einige, (wie er selber sagt) mit Recht gerügte Mängel abgerechnet, unter den in diesem Fache existirenden Arbeiten, die am wenigsten unvollkommene ist. — Unter den drey Ländern, die wir bisher mit einander verglichen haben, ist Frankreich dasjenige, wo die Musik am mindesten verbreitet ist, unter allen schönen Künsten zählt diese die wenigsten Verehrer; für sie allein findet kein öffentlicher Unterricht Statt, und nur Frankreich entbehrt diese Wohlthat. Vor der Revolution wurde in den sogenannten *Maitrisen* besonderer Unterricht darin ertheilt. Allein obgleich der Staat beständig 4000 Schüler in denselben unterhielt, so hatte doch der sinkende Geschmack in der Musik, während des 17ten und 18ten Jahrhunderts, auch hier so sehr um sich gegriffen, dass in dieser

Zeit höchstens 5 bis 6 Sänger und eben so viele Tonsetzer, welche genannt zu werden verdienen, aus demselben hervorgegangen sind. Seit der sogenannten Wiederherstellung aber geht es noch weit schlimmer. Die alten Kapellmeister waren wenigstens Componisten, in der neuern Zeit hingegen musste man aus Mangel an Subjecten nehmen, was sich nur anbot. Daher ist es hier ein Cantor, da ein Geiger, dort gar ein Trompeter, oder etwas ähnliches, denen Frankreich die Bildung seiner Sänger anvertraut hat. Bey solchen Umständen lässt sich erwarten, dass diese Anstalten, so lange es bey der jetzigen Einrichtung bleibt, noch weniger leisten werden, als ehemals; denn man wird Mühe haben, unter den 200 — 500 Schülern, welche hier unterrichtet werden, einen einzigen zu finden, der im Stande ist, die 7 Noten der Tonleiter zu singen, ohne 4- 5mal zu fehlen. Das Conservatorium hat seit der Revolution eine beträchtliche Anzahl von Instrumentisten und mehrere Sänger und Sängerinnen gebildet.

Ehemals wurde wenigstens der *planus cantus* in vielen Primair-Schulen gelehrt, heutzutage ist das nicht mehr der Fall, und der Masse der Nation bleibt die Musik ganz fremd. Die wohlhabenden Stände vernachlässigen sie weniger, die Liebhaber treiben vorzüglich Instrumental-Musik. Für den Gesang wird durchaus nichts gethan, auch ist nichts seltener in Frankreich, als ein guter Sänger. Mit Composition giebt man sich nicht viel ab; der Unterricht ist höchst fehlerhaft und überaus theuer. Ueberdies hat derjenige, welcher sich darauf legt, keine Aussicht, angestellt zu werden, keine (?) Capellen, ein einziges (?) Theater für ganz Frankreich, dessen Plätze zum Theil von Ausländern schon besetzt sind. Bey dieser Ordnung der Dinge können sich natürlich nur wenige Componisten bilden; auch sind sie sehr selten; das Verzeichniss derer, welche in dem am meisten angebauten Fache, in der Oper, unbestrittenen Beyfall erhalten haben, ist unbeträchtlich, mehrere mitglieder sind schon bey Jahren, und es zeigt sich nur wenige, um sie einst zu ersetzen. Von der Theorie weiss man nicht viel in Frankreich; musikalische Gelehrsamkeit ist noch seltener; kaum kennt man sie dem Namen nach.

Ozean.

NACHRICHTEN.

Stockholm. Seit meinem letzten Berichte ist hier nicht eben viel Bedeutendes, in Absicht auf Musik, zum Vorschein gekommen. Im *Theater* waren, bey Wiederholung des *Oedip*, vorzüglich Hr. Karsten (Oedip) u. Hr. Landström (Polynices) zu rühmen. Der *schwedische Fischer*, das *Geheimniss*, und *la Maison isolée* wurden in der Darstellung vernachlässigt. Besser gingen im Ganzen *Aline* v. Berton, *la Melomanie* v. Champein; vorzüglich gut, wie immer, *Schloss Montenero* von d'Alleyrac. *Ambrosio*, v. dems. Compon., werde ich hier er auf unserm kleinen Theater ausnehmen. Hr. Hjortsberg (Ambrosio) und Mad. Ruckmann (Mad. de Valence) zeichneten sich darin vorzüglich aus. Die Composition ist keine der besten d'Alleyracs. *Calif v. Bagdad* v. Boieldieu wurde ziemlich gut gegeben, am vortheilhaftesten zeigte sich Mad. Cumgh als Fatme. Schade nur, dass ihre Stimme so schwach ist. Desto mehr fiel eben hier, vorzüglich bey der von ihr schön gesungenen Arie, die Indiscretion der Begleitung des Orchesters auf. Hr. Westerdahl scheint diese eher zu mehren, als zu mindern. In *Adolph u. Clara* (schwedisch gegeben) wurde die Clara von Mad. Kuhlmann gut gespielt, nicht gut *gesungen*. Den Adolph gab Hr. Lindström gut. Desto schlechter waren Limburg (Hr. Bromm) und Gaspard (Hr. Deland). *Cendrillon*, wie sonst. — *Concerte.* Anfang Dec. gab Dem. Grüsun ein zweytes Conc. Sie selbst spielte Rodes Concert aus A dur, E dur, A dur, und zwar sehr brav — das auch hier zuweilen angebrachte Ziehen der Töne bey weiten Intervallen, und einige falsche Töne im mittlern Solo des ersten Allegro, abgerechnet. Eben so spielte sie Variat. aus A dur v. Rode, aber dessen Conc. aus A moll, C dur, A moll, weniger gut, besonders in Absicht auf Intonation und Ausdruck des Vortrags. Von J. Haydns Symphonie a. B dur, der neuesten aus dieser Tonart, wurde nur das erste und letzte Allegro gegeben. Mad. Jolivet sang eine Arie von Nicolo Isouard mässig, und Mad. Cumgh eine Scene mit Rondo von Nasolini sehr gut. — Ein nochmaliges Concert, von Hrn. und Mad. Freiend. gegeben, ähnelte dem, im vorigen Bericht geschilderten, und bedarf keiner weitern Anzeige. — In der ersten Zusammenkunft der *musikalischen Gesellschaft* hörten wir eine Sym-

phonie v. Hymn, die eben nicht gefiel, eine Arie von Mosca, von Dem. Thunberg schlecht gesungen, ein Conc. v. Eder für das Waldhorn, (oder vielmehr nur das erste Allegro daraus, Adagio und Rondo aber von Hrn. Crusell,) geblas. von Hrn. Hirschfeld, und zwar meisterhaft, (das Adag. und Rondo gefielen am meisten,) Duett von Cimarosa, von Mad. Thunberg und Hrn. Cräuns mittelmässig gesungen; Andante und Rondo für's Orchester v. Wölfl. In der zweyten dieser Zusammenkünfte gab man eine Symphonie v. Haydn, eine Arie v. Guglielmi, d. Vater, von einer Dilettantin sehr gut vorgetragen; ein Klarinettconc. v. Wieter, v. Hrn. Crusell vortrefflich gespielt, eine Arie von Zingarelli, von einem Dilettanten sehr gut gesungen, und die schon sonst aufgeführte Ouverture von Spohr mit den alten Bekannten.

Berlin. Dass die jetzigen Wochen, sonst überreich an musikal. Vergnügungen, jetzt daran ziemlich arm seyn mussen, wird Niemand befremden. Ueber das 5te Abonnem.-Conc. für Rechnung der königl. Theaterkasse hat schon ein anderer Correspondent Bericht erstattet, dem ich in nichts zu widersprechen finde, ausser, dass die, von Dem. Schmidt gesungene Arie v. Paruelli war. — Den 14ten und 18ten Dec. wurde mit mässigem Beyfall gegeben: der *verlorne Sohn*, Singsp. in drey Acten, nach dem Franz. metrisch bearbeitet v. Herklots, in Mus. ges. v. Gaveaux. Der Inhalt ist bekannt; die Composition gefiel theilweise — und verdiente es. Am meisten zeichnete man aus: Jephtis' Arie im ersten Act, und das Finale des zweyten, wo besonders die schöne Opferscene allgemeinen Beyfall fand. Die Darstellung gelang vorzüglich; Hr. Gern gab den Ruben, Mad. Bethmann dessen Gattin, Hr. Rebenstein d. Azare, Hr. Blume d. Pharan, Dem. Fleck die Jephtis. — Den 17ten gab Hr. Concertm. Möser Conc. im Schauspielsaale. Er spielte — und, wie immer, vortrefflich, auch mit dem wohlverdienten Beyfall — ein von ihm componirtes Violinconc. aus A dur, ein Adagio mit spanischem Rondo (Boleroso) von Kreutzer, und eine von ihm componirte Romanze und Polonaise mit Begleit. des Orchesters. Auch die andern Stücke wurden nach Wunsch ausgeführt: nämlich Spontini's Ouvertüren a. d. *Vestalin* und aus *Cortez*, Steibelts Sonate für zwey Pianoforte, (gespielt von Dem. Tondeur und Dem. Longh.,) u. G. Benda's Duodrama, *Ariadne auf Naxos*, von Dem. Maas und Hrn. Rebenstein sehr gut declamirt.

Frankfurt am Mayn. Vierteljährige Uebersicht. Oeffentliche Concerte, von hiesigen Künstlern veranstaltet, begannen für diesen Winter den 25sten Nov. durch Hrn. Joseph Schmitt, Violinisten beym Theaterorchester. Die ewig schöne Ouvert. aus Glucks *Iphigenia* eröffnete sein Conc. Dem. Karol. Schmitt, Schwester des Hrn. Joseph Schm. (und beyde Kinder des Hrn. Kapellm. e Sch.,) sang eine Mozartsche Arie. Diese junge, talentvolle Sängerin hat, seitdem sie nicht öffentlich aufgetreten ist, nicht nur ungemeine Fortschritte in ihrer Bildung gemacht, sondern ihre Stimme hat auch sehr gewonnen, besonders an Metall, ohne herb und hart zu seyn. Sie sucht nicht durch hervorstechende Mittel zu blenden, sondern durch Portamento und guten Vortrag überhaupt den Beyfall jedes Kunstverständigen zu erlangen — welches ihr heute vollkommen glückte. Hr. Joseph Sch. spielte ein Violinconc. (aus G moll) von Baillot. Obgleich Hr. Sch. noch sehr zu viel Aengstlichkeit an den Vorschriften seines Lehrers (Baillots) hing, so kam doch dadurch wenigstens dieses Conc. recht in der Weise, wie es gemeynet war, zum Gehör. Der junge, talentvolle, kräftige Künstler wird, wie voraus zu sehen, in kurzer Zeit auch mit eigenem Gefühl und Geschmack zu spielen im Stande seyn. Diesem folgte *Libera* — vom Hrn. Kapellmeister Schmitt, gesungen von mehrern Mitgliedern der Oper. Es war dieses ein Chor, wie es dem *Requiem* zum Schluss zu folgen pflegt. Aber ich verstand es nicht, weder Worte, noch Musik, und darum habe ich kein Urtheil. Ouvert. v. Mozart. Duett v. Par, ges. v. Mad. Graff und Mad. Urspruch. Ueber beyde ausgezeichnete Sängerinnen werde ich bey andern Gelegenheiten Anlass finden, ausführlicher zu sprechen. Hr. Joseph Schmitt spielte Var. für die Violin, in der Weise, wie obiges Conc. Das Finale des 2ten Acts aus *Così fan tutte* von Mozart wurde v. Mad. Graff, Mad. Urspruch, Mad. Hörle, (vormals Dem. Schaffraneck,) Hrn. Hösler, Hrn. Illenberger und Hrn. Krönner recht gut gesungen. — Am 27sten Nov. gab Hr. H. A. Hoffmann, grossherzogl. Concertm., und erster Violinist bey der hiesigen Oper, Concert. Eine Ouverture von Hrn. Kapellm. André eröffnete es. Dieses Stück war vermuthlich zu

besonderer Veranlassung geschrieben: zur Eröffnung eines öffentl. Concerts war es nicht geeignet. Ein Dilettant (Hr. Thurneisen) sang eine Bassarie von Winter, so gut er konnte. Nun folgte: Violinconc., componirt und gespielt v. Hrn. Concertm. Hoffmann. Ueber die Vorzüge dieses Künstlers habe ich schon oft gesprochen; er gab heute neue Belege zu dem Behaupteten. Die Composition war gut und zweckmässig: aber nur das erste Tutti kann mit Recht vorzüglich genannt werden; der Componist schien in der Folge den Faden verloren zu haben. Als Virtuos musste ihn jeder Zuhörer, Kenner und Nichtkenner, bewundern. Jetzt kam jenes schon erwähnte *Laber* — vom Hrn Kapellmeister Schmitt, wieder. Heute verstand ich so viel davon, dass es mir etwas geziert vorkam. Concertino für die Hoboe, nach der *Schweizerfamilie* bearbeitet von H. A. Hoffmann, geblasen v Hrn. Schmitt. Ueber dieses Stück habe ich schon voriges Jahr geschrieben; es fanden auch heute Componist und Virtuos allgemeinen Beyfall. Mad. Urspruch und Hr. Berthold sangen ein Duett von Pär. Mit Vergnügen bemerkte man, wie sich die Stimme der Ersteren nicht nur immer schön erhält, sondern sie selbst auch stets an Kunst gewinnt; mit Bedauern hingegen, wie der Zweyte seine schöne Bassstimme und sich selbst als Künstler so sehr vernachlässigt. Schon, wer in der Kunst stille steht, geht rückwärts. Neue Variat. für's Klavier, mit Orchesterbegleitung, comp. und gespielt von Hrn. Aloys Schmitt. Auch bey diesem jungen Künstler, fürchte ich, wird mein Urtheil von Fremden für parteyisch gehalten werden, da es jederzeit vortheilhaft ausfallen muss. Als Virtuos wurde er indess auch im vorigen Bericht von Amsterdam gelobt. Die heute vorgetragene Composition war gut, hatte viel Eigenes und war wirksam: was ich daran tadeln könnte, wird er leicht selbst finden, wenn er nur die Verbesserung der Forkel'schen Veränderungen über *God save the King* vom Abt Vogler aufmerksam liest. Zum Beschluss sangen Dem. Schmitt, Hr. Ellenberger und Hr. Kemmer ein Terzett. — Am 16ten Dec. gaben die Hrn., A. Mangold, Violoncellist, und D. Hoffmann, Violinist, beyde beym hiesigen Theaterorchester angestellt, Concert. Nach der, immer mit neuem Vergnügen gehörten Ouvert. aus Mozarts *Zauberflöte*, spielte Hr. Mangold ein Violoncellconc., welches mehrere Componisten zu Verfassern zu haben schien. Adagio und Finale waren in allem Betracht zu rühmen; weniger gut war das erste Allegro, das nur einen mässigen Virtuosen, der nicht eigentlicher Componist ist, als Verfasser verrieth. In nähere Zergliederung dieser Arbeit zu gehen, ist so wenig möglich, als nöthig und nützlich. Hr. M. spielte das Ganze nicht nur richtig, sondern auch angenehm; um auch wirklich vorzüglich zu spielen, fehlt ihm vielleicht nur das nöthige Selbstvertrauen. Alle Stricharten sind ihm sehr geläufig, er versteht seinem Instrumente einen sehr angenehmen Ton zu entziehen etc., aber seine Vorträge in geschmackvolle Verbindung zu bringen, und sie so zu hören zu geben, dass sie imponiren — das hat er sich noch nicht erworben, vielleicht, weil es ihm bisher an Uebung und Gelegenheit gefehlt hat, oft öffentlich zu spielen. Da er noch jung u. fleissig ist, erlangt er hoffentlich auch noch das Vermisste. Die junge Sängerin, Dem. Schmitt, sang eine Arie von Zingarelli wahrhaft schön. Hr. D. Hoffmann spielte ein Violinconc. v. Kreutzer. Er ist aus Moskau, und ein Schüler von Kreutzer in Paris, wie ich schon früher bemerkt habe. Er spielte das Conc. ganz in der Manier seines Lehrers und Vorbildes. Er verräth einen so guten Grund, dass sich etwas sehr Ausgezeichnetes von ihm hoffen lässt. Duett v. S. Mayer, von Mad. Urspruch u. Hrn. Ellenberger gesungen. Pot-Pourri für die Guitarre solo, von Giuliani, gesp. v. Hrn. Brand. Die Composition war unbedeutend u. wurde auch nicht vorzüglich gut gespielt. Dies Instrument ist überdies bekanntlich gar nicht für grosse Concertversammlungen geeignet, und nur ein ganz ausgezeichneter Virtuos kann vielleicht einmal ein grosses gemischtes Auditorium damit allein unterhalten. (Ein solcher ist unser Hr. Scheidler, der aber auch eine reiche Phantasie besitzt, deren Eingebungen er durch Kunst zu ordnen versteht, und Schwierigkeiten überwindet, die unmöglich scheinen.) Wer ein gewöhnliches Stück von Noten blos richtig abspielt, muss Langeweile verursachen, ausser etwa beym Camin, beym Theetisch etc. dahin gehört dies Instrument, und da lasse man es auch. Concertante für Violin u. Violoncello v. Romberg gab den Hrn. Mangold und Hoffmann Gelegenheit, ihre Geschicklichkeit vortheilhaft zu zeigen. Es war eine gut geschriebene Composition und wurde auch wirklich so gut vorgetragen, dass die Virtuosen von ihr wahrhaft ergriffen schienen. — Hr. Fr. Graff, Violoncellist, und seine Gattin, Sängerin, gaben am 18ten Dec. Concert. Ouvert. a. *Tigrane* v. Righini. Dies Stück

ist anderwärts bekannt und geschätzt genug; man fand es allerdings auch hier rühmenswerth, schien aber doch noch mehr davon erwartet zu haben. Recitativ u. Arie, mit Chören, oblig. Violin und Viola, von Treue, ges. v. Mad. Graff. Es war dieses eine recht eigentliche, grosse Bravour-Arie, welche nur von einer wahrhaft guten u. geschickten Sängerin kann gesungen werden, u. Mad. G. lösete die Aufgabe meisterhaft. Violoncelloconc., comp. u. gesp. v. Hrn. Graff. Die Comp. war eine Sammlung von allerley Passagen für dies Instrument, die aber keineswegs aus dem Ganzen entwickelt waren. Hrn. G.s Vortrag war sehr sicher, präcis und überhaupt untadelhaft; diejenigen welche dennoch tadeln, haben entweder von Natur die Anlage, an einer Sache immer nur das weniger Gute zu bemerken und das Bessere zu übersehen, oder sie sind durch Mangel an nöthiger Kunstbildung eigentlich hier nicht stimmfähig. Wahr ist es indessen, dass Hr. G. in seiner Art zu spielen — die übrigens der Composition angemessen war — wenig Imposantes, wenig von dem hat, was das Gemüth ergreift, und darum konnte ihm der laute Beyfall nicht so allgemein werden, wie er Virtuosen auf diesem beliebten Instrumente gewöhnlich, nicht allein hier, sondern überall, wird. Seine übrigen bedeutenden Vorzüge wurden jedoch von den Meisten dankbar erkannt. Ein Terzett v. Righini, ges. v. Mad. Graff, Hrn. Ilenberger u. Hrn. Höfler, wurde mit Beyfall gehört. Romanze u. Rondo, comp. u. gesp. v. Hrn. Graff. Finale a. d. *Zwillingen* v. Guglielmi, ges. v. Mad. Urspruch, Mad. Graff, Hrn. Ilenberger, Hrn. Höfler, Hrn. Berthold u. Hrn. Krönner. Es ist dies eine von den bessern Arbeiten des berühmten u. beliebten Componisten, und wurde würdig vorgetragen. — Am 26sten Dec. war grosses Conc. von dem Personale des Theater-Orchesters. Eine (hier) neue Symphonie v. Spohr eröffnete es. (Esdur, No. 1.) Nach einmaligem Hören kann ich mir kein bestimmtes Urtheil erlauben: viele geistreiche Ideen und eine fleissige Ausarbeitung waren indess nicht zu verkennen. Die Symphonie fand hier, wie früher anderwärts, vielen Beyfall. Dem. Schmitt sang eine Arie v. Guglielmi recht gut — mit Sicherheit u. Leichtigkeit, wie eine vielgeübte Sängerin. Hr. Concertm. Hoffmann spielte das Violinconc. v. eigener Compos., aus Emoll, das wir schon vor. Jahr gehört hatten. Es fand, wie damals, gebührenden Beyfall. Eine Eigenheit dieses geschickten Virtuosen, welche der guten Wirkung unfehlbar nachtheilig ist, war heute besonders bemerkbar: seine Passagen nämlich waren zu anhaltend in der Höhe; sie mussten sie, wenn gleich musterhaft vorgetragen, den Zuhörer ermüden und weniger angenehme Wirkung machen. Die 2te Abtheil. füllte eine neue Messe v. Kapellm. Witt. Die singenden Personen waren: Dem. Schmitt, Mad. Hörle, Mad. Urspruch, Hr. Höfler, Hr. Ilenberger, Hr. Berthold, Hr. Krönner und das Chorpersonale. Alles wurde gut ausgeführt, die Composition war auch lobenswerth, so fehlte denn der Beyfall nicht. Indessen möchten doch gewöhnliche Messen in solchen öffentlichen Concerten nicht an ihrem Platze, — und für das Publicum, wie es sich da zu versammeln pflegt, weder geeignet, noch bestimmt seyn. — Eine Gewohnheit, die eben diesen Winter bey den hiesigen Concerten zur Regel erhoben zu werden scheint, die mir jedoch ganz zweckwidrig vorkommt, glaube ich, der guten Sache wegen, erwähnen zu müssen. Die zweyte Abtheilung eines öffentlichen Concerts wird nämlich gewöhnlich, ohne Ouverture und dergl., sogleich mit einem Duo, Concert etc. angefangen. In der vorhergehenden Generalpause war nun das Auditorium in Gespräche gerathen, zerstreut und mit seiner Aufmerksamkeit ganz von der Kunst abgekommen: wie konnte es da fähig seyn, gleich ein Solostück gehörig zu empfangen, und zu würdigen? Ich glaube, es ist durchaus der Sache angemessener, auch die 2te Abtheilung mit einer Ouvert. u. dergl. zu beginnen, auf jeden Fall würde es dem Auditorium angenehmer und den Künstlern vortheilhafter seyn.

Berichtigung.

In dem Bericht aus Warschau, No. 52 des vorig. Jahrg.s, S. 815 und 816, ist, aus Missverstand des polnischen Ausdrucks, der Titel einer Oper von Nicolo Isouard falsch angegeben worden. Er muss heissen: *Michel Angelo.*

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Februar. **No. 7.** 1813.

Ueber das sogenannte Generalbass-Spielen bey Aufführung von Kirchen-Musiken, und über würdigere Anwendung der Orgel.

Es ist ein altchristliches Herkommen unter den Kirchen-Componisten, die Instrumental-Bassstimme ihrer Partituren zu beziffern. Wol hat diese Bezifferung ihren Nutzen: wäre es auch nur den, beim Durchspielen die Uebersicht der Partitur das augenblickliche Auffassen der oft in sehr verschiedenartige Stimmen zerstreuten Harmonie zu erleichtern, und zu verhindern, dass der Aufmerksamkeit des Partiturspielers, — des Dirigenten etc. bey der Probe u. dergl. — oder sonst des Lesers, nicht etwa ein unerwarteter Lettion, oder sonst ein entscheidendes Intervall, unbemerkt entschlüpfe, welches vielleicht in einem unwichtig scheinenden Hauptinstrumente, in einem ungewöhnlichen Schlüssel, oder sonst versteckt seyn möchte, wo man es nicht leicht gesucht hätte. — Die Nützlichkeit dieses Gebrauchs an sich ist so einleuchtend, dass man sich wol wundern darf, wenn er nicht eben so gut in der profanen Musik Aufnahme findet.

Eine ganz andere Frage bleibt aber: Ist es gut, diesen Zifferbass bey der Aufführung des Stücks *abspielen zu lassen?*

Man wird mich kurzweg einen Orgelfeind schelten, wenn ich behaupte, dass *diese Art* von Orgelbegleitung dem Effect der Aufführung schädlich ist: und doch kann ich redlich betheuern, dass es nicht leicht einen wärmern Verehrer dieses vielseitigen Tonwerkzeugs geben mag, als ich es bin. Allein eben, je höher ich den eigenthümlichen Werth der Orgel schätze, desto ärger verdriesst es mich, sie gewöhnlich zu einer Art von Dienst erniedrigt zu sehen, in welchem sie ohne Vergleich mehr schaden muss, als zu nützen vermag. Dies Letztere ist es eben, was ich durch Gegenwärtiges begreiflich machen möchte.

Ich brauche zu dem Ende nicht erst hier die Mangelhaftigkeit, die Unzuverlässigkeit, und die sonstigen Mängel der Tonschrift durch Ziffern überhaupt weitläufig aufzuzählen — sie sind anerkannt: aber eben darum darf man mit Recht schon im Allgemeinen fragen: Warum giebt man sich denn die Mühe, jedem andern Instrumente aufs bestimmteste vorzuschreiben, was es thun soll, und fertigt nur grade die Orgel mit einer so mangelhaft bezeichneten Stimme ab, welche so vieles unbestimmt, so vieles der Willkühr und Divinationsgabe des Spielers überlässt? Ist denn, um nur Einiges anzuführen, die Lage und Höhe, in welcher die Intervalle gegriffen werden sollen, etwas so Gleichgültiges, dass man sich mit einer Bezeichnungsart behilft, welche nicht nur im Allgemeinen die Lage ganz unbestimmt, sondern den nach einer bezifferten Orgelstimme begleitenden Organisten in den Fall kommen lässt, eine Stelle, wie:

folgendermassen zu begleiten:

und dadurch Fortschreitungen in das Werk zu bringen, die wenigstens nicht besonders wohlklingen, und die er doch, unwissend in welcher Höhe die andern Stimmen liegen, gar nicht voraus errathen und vermeiden *konnte?* ist es denn so gleichgültig, ob die Begleitung getragen und gebunden, oder ob sie abgestossen, ob sie liegend oder hüpfend und beweglich, ob sie arpeggirend oder

mit kleinen Pausen unterbrochen ist? ist dies alles so untriftig, dass man den Organisten nach einer Stimme spielen lässt, woraus er durchaus darüber nichts errathen kann? Ja, ist das Abspielen der über die Basnoten gesetzten Ziffern nicht sogar unbedingt nachtheilig und von widriger Wirkung, da, wo in den übrigen Stimmen viele durchgehende oder Zwischen-Noten vorkommen, z. B.

u. s. w.

oder will man alle durchgehende und Zwischen-Noten, so viel möglich, auch durch Ziffern andeuten? welch ein wimmelnder Ameisenhaufen von Ziffern, mit Versetzungs- und Wiederherstellungs-Zeichen kraus durchspickt! welche Schwierigkeit für den Organisten, z. B. in einer Stelle, wie die obige, die Ziffern alle zu lesen, wenn man die 16tel im Generalbass andeuten wollte! und wenn er sie auch zu lesen und zu übersehen vermag, wird er in Stellen, wie etwa folgende:

auch immer just den beweglichen Stimmenfluss und die Art von Gesangschweifung, die der Componist den Sing- oder Instrumentalstimmen gegeben hat, errathen, und ihn nicht verdunkeln und verwischen durch eine steife, schwunglose, vielleicht schulgerecht harmonische, aber wenig melodische — oder wenigstens nicht *der Art* von Stimmenfluss, welche der Tonsetzer beabsichtigte, entsprechende Begleitung auf einem Klumpen beysammen sitzenbleibender Töne ohne Fluss und Beweglichkeit?

Welchen Vortheil kann man sich diesem allen von der Mitwirkung eines Instrumentes erwarten, dessen Thätigkeit (nach der bisherigen Weise nämlich) durch so mangelhafte, unvollständige und unzuverlässige Vorschrift geleitet wird? Ist es nicht offenbar, dass, schon allein als Folge dieser Unvollkommenheit der Bezeichnungsart, auch selbst der geschickteste Spieler (von mittelmässigen oder schlechten gar nicht zu reden) durch seine Orgelbegleitung mehr verderben, als gut machen wird?

Denn nochmals — wie mag man von dem Organisten erwarten, er werde aus dem Stegreif, und blos nach den, nur das *Was*, nie aber das *Wie* andeutenden Ziffern, die passendste Orgelbegleitung gleich im Augenblick erfinden und ausführen, wo doch der Componist selbst, wenn er, die Partitur vor ihm liegend, eine Orgelstimme schreiben sollte, über Manches mit Musse erst nachdenken, manche geschriebene Note wieder ausstreichen, und anders und zweckmässiger wenden würde! Wer wird die Evidenz von diesem allen verkennen, wenn ein *Vogler* selbst es gesteht, es sey zu viel vom Organisten gefodert, dass er aus dem Stegreif leiste, wozu der Kapellmeister sich Zeit nehmen würde! (*Choral-System*, S. 73 fgg.)

Die ganze Bezifferung ist ja an sich nichts anders, als eine *Abbreviatur*, entstanden im Mittelalter, in eben der Epoche, wo das Abbreviren auch in der Sprachschrift so häufig vorkam, und durchgehends so ganz gewöhnlich war, dass es sogar noch in die Druckschrift herübergezogen wurde. Damals, wo sich die Musik noch in der Kindheit befand; als es blos darauf ankam, zu einer höchst einfachen langsamen Choral-Melodie eine ebenso einfache harmonische Begleitung auf der Orgel, und ohne Hinzutritt einer figurirten, vielstimmigen Vocal- und Instrumental-Musik zu spielen, — da konnte eine solche abbrevirte Schreibart wol genügen, da konnten ein paar Ziffern als blosse Denkzeichen wol ihren Zweck erfüllen, dem Organisten das Wenige, was bey einer *solchen* Begleitung zu bemerken ist, zu bezeichnen. Als aber die Musik sich mehr auszubilden anfing, und complicirter wurde: da bildete sich zwar zugleich mit ihr auch die Bezifferungskunst mehr und mehr aus: aber Schritt halten konnte eine an sich so mangelhafte Sache nicht mit der Kunst selbst: und jetzt, wo die complicirtere Beschaffenheit unserer Figural-Musik weit mehr Umsicht in Auswahl der Lagen, in der Wahl der Bewegung, im rhythmischen Anschlag und Vermeidung von Härten, Anstössen etc. nöthig macht, wo man also dem Organisten ungleich *mehr* zu sagen hat, als vor funfzig oder hundert Jahren — jetzt langt diese unvollkommene Zeichensprache, langen blosse Abbreviaturen nicht mehr, u. so wenig hin, als ägyptische Hieroglyphen, um eine philosophische Abhandlung zu schreiben. — Die Ziffern, so dienlich sie zur Erleichterung der Uebersicht der Harmonie seyn mögen, oder

als Abbreviaturen, um, gleichsam mnemonisch oder stenographisch, eine Harmonie zu skizziren — zu *gehöriger* Bezeichnung von etwas so Verwickeltem, wie unsere heutigen Harmoniengewebe sind, taugt eine solche Hieroglyphen-, Augen-, Blumen-Sprache, taugt solch ein Schrift-Surrogat nicht mehr, und der Ziffer-Spieler kann nicht anders, als grossentheils effectwidrig begleiten, gerade wie auch der beste Declamator, wenn er eine unleserliche Handschrift vorlesen soll, worin kein einziges Wort ausgeschrieben, sondern alle abbrevirt sind, nicht anders, als schlecht und holperig vortragen kann.

Doch auch abgesehen von der Unvollkommenheit dieses Noten-Surrogats, oder angenommen, jeder Orgelspieler wäre so geschickt, oder vielmehr solch ein Glucks- und Sonntagskind, alles, was die Bezifferung unbestimmt lässt, im Augenblick zu errathen und zu beobachten: selbst dann würden noch immer Nachtheile genug aus dem constanten Aborgeln der bezifferten Bassstimme entstehen.

Ich will hier nicht eben besonders viel Gewicht auf die Thatsache legen, welche doch jeder, der dergleichen Musiken aufmerksam anzuhören pflegt, gewiss schon häufig genug mit vielem Unwillen bemerkt hat: wie häufig nämlich dieser oder jener Organist, bald aus Unverstand, bald aus Arroganz, oder weil er sich sonst überhaupt gern verhört, oder auch um sich dadurch, so glaubt er wenigstens, wichtig zu machen, und es nicht aufkommen zu lassen, dass er hier entbehrlich sey, oder sonst um sich recht, wie man sagt, zu zeigen — die übrige Instrumental-Partie nicht nur, (das ginge noch!) sondern selbst den Singchor, übertönt, wenigstens, in Gemeinschaft mit dem übrigen Instrumentalchor, so sehr deckt und drückt, dass die in Kirchen ohnehin oft mager besetzte Vocalpartie — das Gemälde, von dem reichen, schweren, ausgeschnitzten, goldglänzenden Rahmen verdunkelt wird, statt dass es davon hervorgehoben werden sollte — zumal in Kirchen, wo, wie häufig, eine alles verwirrte Resonanz in den Wölbungen des Gebäudes die Vocalpartie ohnehin schon unverständlich genug macht; so dass am Ende der Zuhörer nichts vernimmt, als einen Schwall unarticulirter Instrumentaltöne ohne Gesang und Text, ohne das belebende Wort, welches doch allein erst die Empfindung und Absicht des Tonstücks erklären soll — ich will, sage ich, solche Missbräuche nicht der Sache selbst zum Vorwurf machen, wenn gleich die erstern freylich beynah unzertrennlich im Gefolge der letztern zu seyn pflegen: nein, schmücken wir vielmehr in Gedanken unser obiges Ideal und Sonntagskind auch noch mit der seltenen Tugend aller möglichen Discretion aus: auch dann noch, und immer, wird sein Mitwirken nur verderben, was der Componist und was Sänger und Spieler gut machen.

Die Orgel, dieses reiche Instrument, repräsentirt, und enthält auch wirklich, einen ganzen, mehr oder weniger vollstimmigen Chor von Blasinstrumenten. Die gehaltnen Töne des Generalbassspielers auf der Orgel thun eine Wirkung, welche den gehaltnen Tönen von 4 bis 8 Blasinstrumenten höchst nahe verwandt ist. Wer wollte nun aber ein ganzes Oratorium, eine ganze Messe hindurch unausgesetzt Blasinstrumente mitgehen hören? Wie kann so ein rastloses Pfeifen und Summen andere, als das Gehör ermüden, und abstumpfen für den Effect der Blasinstrumente selbst, wo diese an einer gewissen Stelle mit dem ihnen eigenthümlichen Schmelz eintreten sollen? Wie sorgfältig spart oft der Componist alle Blasinstrumente eine geraume Zeit, um hernach durch *deren* erfreuliches Wiedereintreten desto angenehmer zu überraschen! Wo bleibt aber nun dieser wohlthuende Contrast, wenn man schon die ganze Zeit über den Pfeifenchor unausgesetzt gehört hat?

So erscheint also der Generalbassspieler mit seiner, meinetwegen grundgelehrt, mit Ziffern bespickten Stimme überall nur als Effectverderber; und ist es also nicht unsinnhaft, das so effectreiche Instrument als harmonischen Ballast und verdunkelnde Hülle zum Nachtheil des Effects anzuwenden, statt seinen Reichthum an Mitteln zu den imposantesten sowol, als den sanftesten Effecten, auf würdigere Art zu benutzen?

Wäre es nun nicht Zeit, auch hier einmal zu thun, was die Vernunft und Natur der Sache heischen? Man lasse doch endlich das leidige Generalbassspielen, und begnüge sich fein mit den vom Componisten ausgesetzten Stimmen, welche ja immer schon die vollständige Harmonie enthalten und keiner Nachhülfe durch Orgelpfeifen bedürfen! (wie dies auch Aufführungen von Messen u. dergl. in Concertsälen unwidersprechlich beweisen.) Auf diese Art wird wenigstens durch die Orgel nichts *verdorben*. Will man aber etwas mehr thun, so setze man für die Stellen, wo man glaubt, der Beytritt der Orgel werde von guter Wirkung seyn,

eine Orgelstimme in Noten auf zwey Zeilen, (oder, wo es auslangt, auf eine) aus, und benutze so das Instrument als, zwar nur zufällige, aber doch zweckmässige, den Effect wenigstens nicht verderbende, und am rechten Ort ihn verstärkende Ripienstimme, mit sorgfältiger Bemerkung der Zahl und Qualität der zu ziehenden Orgel-Register!

Aber das prächtige Instrument, in dem so schön Zartes sich mit Starkem paaret, wäre auch wol *noch mehr* werth als dieses, wäre wol werth, dass man ihm weit öfter, als zu geschehen pflegt, sein Recht als Solo-Instrument wiederfahren liesse, und es in Messen, Te Deum u. dergl. *obligat* gebrauchte, es bald in seiner vollen, erschütternden Pracht donnern und jubeln, bald durch die Zartheit, deren es zugleich fähig ist, wieder sanft zum Herzen sprechen liesse. Wol oft würden eingemischte Orgelsätze in der Kirche von tieferer Wirkung seyn, als eben dieselben von Hoboen, Fagotten, Flöten u. dergl. vorgetragen, und so könnte der Componist durch eine obligate Orgelstimme sämmtliche Blasinstrumente manchmal entweder ganz entbehren und sparen, oder letztere in zweckmässiger Abwechselung *gegen* den Pfeifenchor benutzen.

Ja, in mancher noch anderen Art könnte die Orgel wohlthätig werden, eben durch ihre Fähigkeit, eine Harmonie von Blasinstrumenten zu repräsentiren und zu ersetzen. Wie oft muss man es nämlich nicht aufgeben, diese oder jene Messe in der Kirche aufzuführen, weil sie zu stark instrumentirt ist, und so viele Blasinstrumentisten sich nur gar zu mühsam zusammenbringen lassen! Hier kann wieder die Orgel ins Mittel treten, und auf angemessenen Registern einen Theil der Blas-Instrumentalpartie ausführen, ja, *manche* Messe würde vielleicht gar nichts dabey verlieren, wenn man ihre sämmtlichen Blasinstrumente in eine Orgelstimme verwandelte!

Dergleichen Anwendungen der Orgel — nächst ihrem ursprünglichen und eigenthümlichen Zwecke, der Begleitung des Choral-Gesanges und des freyen Phantasie — wären der Würde des Instruments wahrhaft entsprechend. Es ist aber nun einmal ein wahres Unglück, dass, so in, wie ausser der Kirche, gar Manches fortwährend zu unrechten Zwecken dienen muss! und so sitzt denn auch beynahe überall, wo Musik in einer Kirche gegeben wird, so ein Generalbassspieler auf der Orgelbank, und greift mit Fingern und Füssen, und verdirbt den Effect nach Vermögen, und das liebe Auditorium weiss es nicht anders, glaubt sogar, das müsse nun einmal so seyn, der Organist müsse „die Harmonie ausfüllen" und „das Ganze im Geleise halten," und wagt es nicht, einen Zweifel laut werden zu lassen gegen das altlöbliche Herkommen, gegen

das ewig Gestrige,
was immer war, und immer wiederkehrt
und morgen gilt, weil's heute hat gegolten.

Mannheim.

Gottfried Weber.

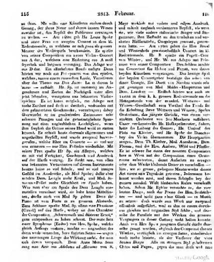
Nachrichten

München, den 29sten Jan. In den letzten Tagen des vergangenen Jahres wurde auf hiesigem Theater eine neue Oper aufgeführt: *Jephta's Gelübde*. Alle Künstler, die an ihrer Darstellung Theil nahmen, zeigten den rühmlichsten Eifer, um den nicht leichten Forderungen des Componisten ein Genüge zu leisten. Ohne einem aus ihnen zu nahe treten zu wollen, nennen wir hier nur die allgemein geehrte Mad. Harlas, Hrn. Wexelbaum, so wie auch Hrn. Lamm, welche rechte verstanden, ihre eben so schwierigen, als ermüdenden Rollen mit aller Kraft und Benutzung aller ihrer Talente darzustellen. Die Oper missfiel dennoch. Das Haus war schon bey der zweyten Vorstellung ungewöhnlich leer. Wir haben Ursache zu glauben, dass dieses die Schuld des Componisten sey. Das hiesige Publicum kann für ächtes Verdienst nicht unempfänglich seyn. Es ist seit langem an vieles Gute gewöhnt, und hat gelernet, den Werth musikal. Kunstwerke zu unterscheiden und zu würdigen. Hr. Meyer-Beer aus Berlin ist der Componist, Hr. Schreiber der Dichter der benannten Oper.

Wien, d. 4ten Febr. Uebersicht d. Monats Januar.

Hofoperntheater. Hr. Duport — mit dessen Erscheinen auf unserem Hoftheater eine neue Epoche für die Tanzkunst und für unsere in Lethargie versunkenen Ballets eingetreten ist — bereicherte diese Bühne abermals durch ein neues Ballet,

Telemach, auf der Insel der Calypso, in welchem er selbst die Rolle des Telemach darstellte. Obgleich dieses Ballet in Paris längst von Gardel auf die Bühne gebracht worden, so kann man es doch hier, rücksichtlich der Anordnung der Tänze, des Bacchanten-Zuges, und der überaus schönen Gruppirungen im ersten Acte, als neu von der Erfindung des Hrn D. — wie es auch auf dem Zettel angezeigt stand — ansehen. Das Ballet erhielt, so wie der Erfinder desselben, bey jeder Wiederholung allgemeinen Beyfall. Dem. Vanné als Calypso, und besonders Dem. Franc. Decaro als Eucharis, erste Nymphe der Calypso und Geliebte Telemachs, wurden, in Bezug auf Tanz u. Mimik, von dem Publicum ebenfalls ausgezeichnet. — Sie sehen, dass wir zu keiner Zeit an neuen theatral. Producten ärmer gewesen sind, als in diesem letzt verflossenen Monate, dafür aber liessen uns um so mehrere, sowol fremde als einheimische Künstler an ihren Talenten in den von ihnen veranstalteten *Concerten* Theil nehmen. Am 3ten hatten wir Gelegenheit, Hrn. Westenholz, königl. preuss. Kammermusic., auf der Hoboe zu hören. Er spielte ein Concert (Es dur) und ein Concertante für Hoboe und Flöte (F dur) mit Hrn. Dreslee, beydes von seiner eigenen Composition, welche letztere zwar nicht viel Aufsehens machte, aber doch gefallen konnte. Viel mehr gefiel aber sein voller, gleicher Ton, und seine Deutlichkeit, sowol in der Tiefe, als in der Höhe. Obwol anfänglich einige hohe Töne versagten, so zeigte Hr. W. doch mehrere Male, dass er seines Instrumentes ganz mächtig sey. Er besitzt einen Umfang von h bis dreygestr. a. Könnte Hr. W. seinem Instrumente noch *mehr* Annehmlichkeit im Vortrage entlocken, so müsste er unstreitig als einer der ersten Virtuosen auf diesem Instrumente in Europa angesehen werden. Eine Ouverture von Spohr (Es dur) hat viele lobenswerthe Stellen; (sie wurde früher schon bey Hrn. Spohrs erstem Concerte gegeben —) nur ist sie zu sehr, in der Anlage und Ausführung, der Ouverture der *Zauberflöte* nachgebildet. Mad. Schönberger, geb. Marconi, sang eine Arie mit Recitativ von Pär, und eine Arie von Orlandi, mit vielem Beyfall; doch waren die vielen Rouladen in der zweyten Arie ihrer Stimme nicht günstig. Hr. Dresler ging mit Hrn. W. in dem Concertante Hand in Hand, und gefiel mit seinem Spiele auf der Flöte gleichfalls. — Auch der rühmlichst bekannte Componist und Virtuos, Hr. Rode, erster Violinist des Kaisers von Frankreich und Mitglied des kaiserl. Conservatoriums, war hier angekommen, und gab am 6ten Concert im k. k. grossen Redoutensaale, welchen der Ruf der Virtuosität, der dem Künstler voranging, voll gefüllt hatte. Er spielte ein neues Concert, (D dur, G dur, und D moll) und, hier längst bekannte Variationen, (E dur) von seiner Composition. Es ist schwer, etwas über die Kunst eines Mannes zu sagen, der schon zu einer so grossen Celebrität gelangt ist, als Hr. R. Unbedingt loben, was Andere lobten, hiesse nachbeten; unparteyisch erwähnen, was hier nicht gefiel, dürfte für Tadelsucht gehalten werden: doch kann Ref. nicht anders, als mit dem Urtheile der Mehrzahl des Publicums das seinige vereinigen: Hr. R. befriedigte die Erwartung des hiesigen Publicums nicht *ganz*. Die Ansicht, die sich von seinem Spiel in diesem Concerte darbot, mag ungefähr folgende seyn. Sein Bogenstrich ist gross, lang und kräftig, sein Ton voll und stark — ja fast zu stark, schneidend, er hat eine richtige, reine Intonation, und ist in Sprüngen bis in die entfernteste Höhe sicher; seine Doppelgriffe, obgleich dieselben nur sparsam vorkamen, sind gut, und er überwindet im Allegro mit Leichtigkeit grosse Schwierigkeiten: dagegen mangelt ihm das, was alle Herzen elektrisirt und hinreisst, Feuer und jene Annehmlichkeit, die sich weiter nicht beschreiben lässt, jener Zauber, der Alles entzückt und begeistert. Im Adagio war das scharf-Schneidende seines Tons noch fühlbarer, als im Allegro: es liess daher kalt. Auch die Composition wollte nicht recht Eingang finden: man fand sie zu gesucht und manierirt. Vielleicht mag die Grösse des grossen Redouten-Saales Hrn. R. verleitet haben, den Ton so scharf herauszuheben, dass darüber die Annehmlichkeit verloren ging. Bey einem zweyten Concerte in dem kl. Redouten-Saale, was nächstens statt finden soll, dürfte sich dieser Umstand aufklären. Beethovens Symphonie No. 4., (B dur) erstes Stück, ging dem Ganzen voraus, und war für uns, nach so langem Entbehren, ein herrlicher und seelenvoller Genuss. Hr. Wild sang eine Arie von Pär aus *Camilla*, concert. mit dem englischen Horne, welches Hr. Teimer spielte, mit Auszeichnung. Auch Dem. Therese Sessi sang eine Arie von Sim. Mayr aus *Elisa*, lobenswerth; doch unterlässt sie noch immer nicht, am Schlusse der Arie *dem Guten* durch gesuchte Sprünge und eine erzwungene Höhe, Eintrag



zu thun. Sie sollte eine Künstlerin suchen durch Gesang, der ihrer Natur und ihrem innern Wesen zuwider ist, den Beyfall des Publicums erzwingen zu wollen. — Am 14ten gab Hr. Louis Spohr und seine Frau ein zweytes Concert in dem kl. Redoutensaale, in welchem er sich *ganz* als grosser Meister des Violinspiels beurkundete. Er spielte von seiner Composition ein neues Violin-Concert aus A dur, welchem eine Einleitung aus A moll feyerlich und langsam voranging. Das Adagio war aus D dur. Ein allerliebstes Rondo endigte. Dann hörten wir noch ein Pot-pourri von ihm spielen, welches, ausser einem russischen Liede, Variationen über das Thema aus *Don Juan*: La ci darem la mano — enthielt. Hr. Sp. ist unstreitig im Angenehmen und Zarten die Nachtigall unter allen jetzt lebenden, wenigstens uns bekannten Violinspielern. Es ist kaum möglich, ein Adagio mit mehr Zartheit und doch so deutlich, verbunden mit dem geläutertsten Geschmacke, vorzutragen; dabey überwindet er im geschwinden Zeitmaasse sehr schwere Passagen und die grösstmöglichste Spannung mit einer unglaublichen Leichtigkeit, wenn ihm freylich die Grösse seiner Hand wohl zu statten kömmt. Er erhielt heute abermals allgemeinen und ungetheilten Beyfall, und wurde zweymal hervorgerufen, welche Ehre im Concerte — so viel wir uns erinnern — nur Hrn. Polledro wiederfuhr. Mit seiner Frau spielte Hr. Sp. ein Allegro, welches sie mit viel Fertigkeit, Geschmack und Ausdruck auf der Harfe vortrug. Es dünkt uns, von allen uns bekannten Virtuosinnen auf diesem Instrumente besitze keine so viel Schule, und so viel inniges Gefühl im Ausdrucke, als Mad. Spohr; dafür aber möchte Dem. Longhi mehr Kraft, und Mad. Seemann-Pollet mehr Gleichheit im Spiele haben. Was man aber am Spiele der Dem. Longhi auszustellen veranlasst wird, sie habe keine Mitteltinten, dürfte auch von Mad. Sp. gelten. Denn ihr Piano ist vom Forte in zu grossem Abstande. Zum Schlusse spielte Mad. Sp. allein eine Phantasie (Cmoll) auf der Harfe, wobey sie dem Charakter der Composition „Schwermuth und düsterer Ernst," ganz entsprochen zu haben scheint. Der erste Satz einer Symphonie (Esdur) von Hrn. Spohr, welche gleich Anfangs vorkam, machte — ungeachtet des darin vorkommenden, brav figurirten Satzes — wegen der unmässigen Länge die Wirkung nicht, die man sich davon versprach. Dem. Anna Maria Sessi sang eine Arie aus *Adelasia ed Aleramo* von S. Mayr wirklich mit vielem und edlem Ausdruck, und erhielt zugleich verdienteren Beyfall, als wenn sie, wie viele andere italienische Sänger und Sängerinnen, ihre Zuflucht zu den künstlichen und veralteten Hülfsmitteln, Gurgeleyen genannt, genommen hätte. — Am 17ten gaben die Hrn. Brand und Westenholz gemeinschaftlich Concert im kl. Redoutensaale. Hr. B. spielte ein Fagott-Conc. von Winter, und Hr. W. ein Adagio mit Polonaise von seiner Composition. Den Schluss machte ein Concertant für Hoboe und Fagott, von diesen beyden Künstlern vorgetragen. Das heutige Spiel der beyden Concertgeber bestätigte das schon von ihnen Gesagte. Ein Duett von Nicolini wurde sehr gut gesungen von Mad. Milder-Hauptmann und Dem. Laucher. — Endlich hörten wir auch am 21sten in dem k. k. grossen Redoutensaale um die Mittagsstunde von der musikal. Wittwen- und Waisen-Gesellschaft zum Vortheil des Fonds für die Erhaltung ihrer Wittwen und Waisen, Spohrs Oratorium, *das jüngste Gericht*, von einem verstärkten Orchester von 300 Musikern aufführen. Unser verdienstvoller Hr. Hofkapellmeister, Salieri, hatte die Leitung des Ganzen, Hr. Umlauf den Platz am Klavier, und Hr. Spohr die Direction bey den Violin übernommen. Die Hauptpartien sangen, Dem. Th. Kiseber, Mad. Auenheim, Dem. Flamm, und die Hrn. Anders, Wild und Pfeiffer. Es ist schwer für einen der neueren Componisten hier in Wien mit der Composition eines Oratoriums aufzutreten, damit Aufsehen zu erregen oder dem Werke bleibende Dauer zu verschaffen — hier, wo so grosse, gelungene Meisterwerke dieser Art zuerst ans Tageslicht getreten, Jedermann bekannt worden sind, und ihrem Schöpfer bey der ganzen musikal. Welt bleibenden Ruhm verschafft haben. Schon Hr. Eybler versuchte es, die vier letzten Dinge, nach der Poesie des Hrn. Sonnleithner — und nicht ganz ohne Glück — in Musik zu setzen: doch wurde sein Werk nur zweymal öffentlich aufgeführt, weil es ihm an einem durchaus gleichen und originellen Styl fehlte, und dasselbe die Parallele mit den Werken des grossen Vorgängers in dieser Gattung nicht halten konnte. Auch von Hrn. Sp.s *jüngstem Gericht* dürfte dasselbe gesagt werden, obgleich der Componist dieses Werkes, vorzüglich im strengen Satze, entschieden noch mehr leistete, als der Verfasser der *vier letzten Dinge*. Alle im strengen Styl gehaltenen Chöre und Fugen, gegen die man doch wol nur

in Nebendingen hin und wieder etwas aussetzen kann, haben wahren Kunstwerth, sind mit grossem Fleiss bearbeitet, und wurden auch allgemein, laut und mit Enthusiasmus von dem Publicum gewürdigt. Die Arien, Duetten, und einzelne Gesangstellen weichen aber zu sehr von dem ächten Style eines Oratoriums ab, sind durchaus im Texte zu oft wiederholt, und neigen sich mehr oder weniger zum italienischen Operstyle: Einige gar zu auffallende Reminiscenzen, aus der *Schöpfung* und vorzüglich aus der *Zauberflöte*, vermindern den Werth des Werkes in Hinsicht der Originalität. Der Chor der Teufel am Ende des ersten Theils würde in einem Ballete, anschaulich dargestellt, an seinem Platze seyn. Hr August Arnold, Verfasser des Textes, hat freylich auch kein Stück Arbeit geliefert, das dem Componisten zu musik. Bearbeitung genügen konnte. Die Ausführung war trefflich, bis auf die Posaunen, welche bey der Stelle im zweyten Theil: Antibon soll'n macht gan Schoos die Gräber — ziemlich unrein dreinbliesen. Der Saal war kaum ein Hälfte voll. Am 24sten wurde dies Oratorium wiederholt vor kaum 100 Zuhörern. Ein Werk dieser Art sollte wol aber auch in einer so lebenslustigen Stadt nicht in der Carnevalszeit aufgeführt werden — Am 28sten gab noch Hr. Seidler vor seiner Abreise aus Wien Concert, und spielte mit Hrn. Spohr ein von diesem componirtes Doppelconcert für zwey Violinen, wobey freylich — obgleich das Spiel des Hrn. Seidler lobenswerth war — Hr. Spohr den Preis davon trug. Am Schlusse hörten wir Variationen von Lafont mit Begleitung des ganzen Orchesters, von Hrn. Seidler mit vieler Kunstfertigkeit vorgetragen. — Am 31sten gab Hr. Rode, wie wir bereits erwarteten, ein zweytes Concert im klein. Redoutensaale. Ich wurde durch Krankheit abgehalten, ihm beyzuwohnen, hörte aber von mehreren Kennern, Hr R. habe, bey sehr besuchtem Saale, diesmal ungleich mehr Beyfall gefunden, als neulich, im Cantabile aber doch auch diesmal den Erwartungen des Publicums nicht genugsam entsprochen.

N o t i z e n.

Zufällig sahe ich erst jetzt das 9te Stück der m. Z. v. J. 1811, worin von Verbesserung der Rohrwerke in der Orgel gehandelt wird. Aus Liebe zur Wahrheit erlaube ich mir einige Anmerkungen, die dem Künstler wie dem Kunstfreunde nicht unangenehm seyn werden und dürfen.

Mich wundert sehr, wie Hr. Strohmann aus Frankenhausen die neuen Rohrwerke für seine Erfindung ausgeben, und behaupten kann, solche im J. 1809 erfunden zu haben. Da ich in dem Geschichtlichen dieser Rohrwerke besser unterrichtet zu seyn glaube, so theile ich mit, was ich mit Gewissheit davon weiss. — Die Erfindung dieser Rohrwerke kann keinem Andern, als Hrn Kratzenstein, der in den letzten Regierungsjahren der Kaiserin Catharina in St. Petersburg lebte, zugestanden werden. Hr Rackwitz, Orgelbaumeister in Stockholm, war der Erste, der diese Rohrwerke zu einer Orgelstimme anwandte; auch wurden sie im August des 1796sten Jahres in des Hrn. Abts Vogler Orchestrion bey einem Concert in Stockholm mit vielem Beyfall gehört. Ende May's 1802 wurde ich mit Hrn. Vogler bekannt, der sein wohlbekanntes Orchestrion in Prag aufstellte, wo ich zum erstenmal diese Art Rohrwerke sah und bewunderte. In dieser Zeit bekam ich den Auftrag, ein grosses Fortepiano mit Saiten- und Pfeifen-Pedal, von Contra-C anfangend, zu verfertigen, welches Hr. Vogler u. sein eigner Orgelbaumeister, Hr. Knecht aus Tübingen, (jetzt in Darmstadt,) bey mir verfertigt gesehn haben. Dieses Instrument hat im Pedal 16 Fuss, und durch das ganze Klavier 8 F. der neuen Rohrwerke; es besitzt dasselbe gegenwärtig Hr. Graf Leopold von Kinski, in Prag. Im Jahr 1804, hatte ich ein zweytes Instrument für Hrn. Ferd. Graf, Weinhändler in Prag, verfertigt, welches Hr. Abt V. in meiner Wohnung im Beyseyn vieler Kunstfreunde prüfte und darüber ein vortheilhaftes Zeugnis gab. Der geschickte Hof-Orgelbaumeister, Hr. Ignaz Kober in Wien, mein Lehrer, verfertigte ein schönes und grosses Werk in die Schottenkirche benannter Stadt gegen das J. 1805, in welchem er mehrere Stimmen dieser Art, im Pedal und Manual, zu seiner Ehre gut zu Stande brachte. Da nun bey dem Baue eines so grossen Werks mehrere Gehülfen nöthig sind, so war es nicht leicht möglich, aus diesen, überdies schon bekannten neuen Rohrwerken ein Geheimniss zu machen. So brachte sie wol jeder der Gehülfen nachher mit in sein Vaterland. Die Bekanntschaft des Hrn. Abt Voglers lässt mich noch sehr zweifeln, dass er sich für den Erfinder jener

Rohrwerke so spät ausgegeben haben sollte, welches er bey seiner Ankunft in Prag eher hätte thun können, und doch nicht that. Eben so wenig kann ich glauben, dass Hr. Abt V. diese neuen Werke nur für Basse soll anwendbar gefunden haben, da ich doch mehrmal in seinem Orchestrion das *Bassethorn*, *Clarinet*, *Vox humana*, und *Vox angelica* als neue Rohrwerke durch das ganze Klavier gestimmt habe —

So glaube ich gezeigt zu haben, dass weder Hr. Strohmann, noch Hr. Uthe die Erfinder der neuen Rohrwerke sind, (welcher Letztere sich aber auch nicht als solchen genannt hat), und dass wir nur dem Hrn. Abt V. Dank schuldig sind, weil er diese Erfindung aus dem Norden zu uns gebracht hat. — Dass Hr. Strohmann alle Blase-Instrumente (ausser Flöten) mit diesen neuen Rohrwerken vorzustellen vermöge, ist eben so wenig zu glauben, als die Unverstimmbarkeit derselben. Denn 1) weiss ich aus Erfahrung, dass Trompete und Waldhorn, (nämlich wirkliche Trompete und Waldhorn, als Schallstücke aufgesetzt) auf den durchschlagenden Zungen gar nicht ansprechen, 2) kann ich aus Erfahrung und auch nach des Hrn. Abts V., wie des Hrn. Knecht Erweisen, bezeugen, dass die Rohrwerke mit Krücken nicht lange die Stimmung halten. Es hat sich aber ein anderes Mittel gefunden, wo die ewig wandelbaren, und von den guten Meistern verworfenen Krücken weggelassen, und dafür Stellschrauben angebracht werden, die der Verstimmung weit mehr widerstehen. — An der Zeichnung wäre viel zu verbessern, welches ich aber hier übergehe, da ich ein Werk über den Klavier-Instrumentenbau herauszugeben Willens bin, in welchem die Mensuren treu und in natürlicher Grösse beygesetzt werden, und wo ich auch erweisen werde, dass auch die wirklichen Trompeten im Orgelbau anzuwenden, und gut, dienstbar, zu gebrauchen sind. Dieses Werk, welches ich als Selbstarbeiter verfasst, auch die dazu nöthigen Zeichnungen selbst entworfen, wird unter dem Titel: Der aufrichtige Klavier-Instrumenten-Baumeister, oder gründlicher, durch mehrere Kupfertafeln erklärter Unterricht, die bis jetzt bekannten und gebräuchlichen Gattungen der Klavier-Instrumente nach bestimmten, mathematischen, akustischen und durch Erfahrung bewährten Regeln zu verfertigen, erscheinen.

Leopold Sauer,
Instrumentenmacher in Prag.

Kurze Anzeigen.

Six Duos pour deux Flûtes, comp. par G. A. Schneider. Oeuvr. 56. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Thlr.)

Der Verf. hat sein Talent und Geschick, Schüler oder noch nicht sehr geübte Dilettanten auf eine angenehme und fördernde Weise zu beschäftigen, schon durch mehrere ähnliche Werkchen erwiesen, und erweiset dasselbe auch hier. Viel neue Gedanken oder eine ungewöhnliche Behandlung derselben wird man zur Erreichung jenes Zwecks, und in so kurzen Sätzen, wie die meisten sind, nicht verlangen: was man aber von dergleichen Werkchen sonst zu verlangen pflegt, wird man antreffen; und eine bequeme und angemessene Behandlung der Instruments selbst, wie sie hier dargelegt wird, ist keine der geringern Erfordernisse.

Collection de Rondeaux et Romances p. le Pianof., comp. par A. Rosetti. à Leipzig, chez Hofmeister. (Preis 16 Gr.)

Der Gedanke ist nicht übel, Rosetti's kleine, artige Tändeleyen in Rondeaus u. sogenannten Romanzen, (ohne Text nämlich,) die hin und her zerstreuet sind, zu sammlen. Die Leichtigkeit, Gefälligkeit und heitere Laune der bessern werden sie Spielern, die Schwierigeres nicht brauchen können und Bedeutenderes nicht suchen, immer angenehm machen. Nur hätte der Sammler deren mehrere kennen und dann unter dem Vorrathe sorgsamer wählen sollen. Mehrere der hier gebotenen Sätzchen, besonders von vorn herein, sind auch gar zu kindisch. Nur Stücke, wie etwa die beyden letzten, hätten zusammengestellt werden sollen. Das letzte ist besonders artig.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. II.)

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. № II. 1813.

Herr Musikdirector Heinrich Präger, berühmter Violinist, wird ersucht, ... seinem Freund, Hrn. Musikdir. Stumpf in Hildesheim baldmöglichst Nachricht von seinem gegenwärtigen Aufenthalt zu geben, indem dieser letztere ihm wegen einer Hrn. Präger selbst betreffenden dringenden Angelegenheit Eröffnungen zu machen hat.

Verlagswerke der Schlesingerschen Musikhandlung zu Berlin.

Auswahl von Ouvertüren, Marschen, Gesängen und Tänzen aus den neuesten Opern, welche auf dem königl. Nationaltheater zu Berlin aufgeführt werden. Im Klavierauszuge. 3 Hefte. 1 Heft enthält: Aus der Oper die Vestalin, Spontini 1) Ouverture, 2) Duett „lebt wohl, geliebte Schwestern" „adieu mes tendres soeurs" 3) Balletmusik ... 1 Thlr. 4 Gr.

Detto 2s Heft, enthält: Die vorzüglichsten Gesänge u. Tänze aus der grossen Oper, den Taucher, v. J. F. Reichardt ... 1 Thlr. 8 Gr.

— 3s Heft, enthält aus der grossen Oper Hecuba von Fioravanti 1) Ouverture, 2) Marsch 3) Arie des Achilles: Hoch fühlt dies Herz, 4) Chor: Hektor rächen, 5) Duett der Polixena: Ewig vereint, 6) Arie des Hekuba: Theurer Hektor, 7) Duett: Entsetzlich! 8) Chor: Dieser Tag, 9) Arie: Ich durchschaue mein Loos, Sämmtlich auch mit franz. Text ... 1 Thlr.

Bornwarowsky, A., Divertissement pour Pianoforte et Violon obl. № 8 ... 16 Gr.

— Rondeau agréable pour le Pianoforte, № ... 4 Gr.

— Leichte Sonatine f. das Pianoforte, à 4 mains, zum Gebrauch für Anfänger. № ... 6 Gr.

— Sonatine facile pour le Pianof. № ... 4 Gr.

Bédard, J. B. Variations pour le Violon ... sur l'air tyrolien: Wenn i in der Früh aufsteh ... 4 Gr.

Bruni, B. Six Duos concertants pour Violon et Alto. 4me Livre de Duos, en 2 Parties. Jede Part. 1 Thlr.

Cherubini: Chant sur la mort de Joseph Haydn, arr. pour le Piano par l'auteur, (auch mit deutschem Text) ... 16 Gr.

Ebers, C. F. Deux Duos concertans pour 2 Flûtes. Oeuv. 38 et 4me de Duos ... 22 Gr.

Fioravanti, V. die Dorfsängerinnen, komische Oper in Quartetten arrangirt für 2 Violinen, Alto und Violoncell vom Musikdirector Ebers ... 4 Thlr.

Fioravanti, dieselbe Oper in Quartetten arr. f. Flöte, Violine, Alto u. Violoncell ... 4 Thlr.

Franz (Königl. Preuss. Kammersänger) ernste u. fröhliche Gesänge, bestehend aus 6 Trinkliedern, 4stimmig, 2 Duetten, und 1 Lied 11stimmig, gedichtet und für das Pianoforte od. Guitarre gesetzt. 1tes Lief. ... 1 Thlr.

Gelinek, Abbé, Variations sur l'air tyrolien: Wenn i in der Früh aufsteh, pour une Flûte ... 4 Gr.

— Variations sur l'air favori: Wer kann wohl jemals mich klagen; de l'Opera: die Schwestern ..., pour une Flûte ... 6 Gr.

— Var. sur la romance ... de Cendrillon ... modeste et ..., pour Pianoforte ... 8 Gr.

Gluck, Iphigenia in Tauris, vollständiger Klavierauszug von Hellwig, mit deutschem und französischem Text ... 6 Thlr.

Gyrowetz, A. Favoritgesänge, Duetten u. Romanzen aus der Oper: Der Augenarzt, f. d. Guitarre arrang. von C. Kinge ... 18 Gr.

Kinge, G. Lieder für die Guitarre ... 18 Gr.

Klavierschule, kleine praktische, oder Auswahl von anwechselnden Uebungsstücken aus der Clementischen Pianofortschule und der des Conservatoriums zu Paris, nebst einigen Sonatinen von Fr. Lauska und A. Bornwarowsky. Herausgegeben von Fr. Lauska ... 20 Gr.

Eisterg, F. de, Divertissement pour Flûte et Guit. 8 Gr.

— Fantaisie pour Guitarre et Flûte. Oeuv. 11 ... 8 Gr.

— Andante et à la Polacca pour Pianoforte et Flûte. Oeuv. 3 ... 10 Gr.

Kramm, G. Trois Duos concertans, p. 2 Flûtes 1 Thlr. 4 Gr.

Lauska, F. Deux grandes Polonaises en forme de Rondeau, pour le Pianoforte. Oeuv. 29 ... 20 Gr.

— Grande Sonate pour le Pianoforte. Oeuv. 30. 1 Thlr.

— la même sur papier Velin ... 1 Thlr. 8 Gr.

— Sonate ... pour le Pianof. à quatre mains de moyenne difficulté. Oeuv. 31 ... 20 Gr.

Méhul, Joseph in Egypten Oper, Klavierauszug von Klage (franz. und deutscher Text.) 1 Thlr 18 Gr
(Hieraus sämmtliche Piecen einzeln zu haben.)

Nicolai, V. Sechs leichte instructive Sonaten fürs Pianoforte mit willkührlicher Begleitung einer Violine oder Flöte, zum Gebrauch beym ersten und fortschreitenden Unterricht, 1ste Abtheilung, enthält 3 Sonaten 16 Gr.

— 2te Abtheilung enthält 3 Sonaten 18 Gr

Paez, Ferd. Six Walses arrangées pour une Flûte par Anton Vanderhagen 4 Gr

Pleyel und Dussek, kleine Klavierschule, neue verb. Auflage 12 Gr

Reichardt, J. F. Auswahl der vorzüglichsten Gesänge und Tänze, aus der grossen Oper der Tamchar Klavierauszug vom Komponisten. 1 Thlr 8 Gr

Rüttinger, Six Sonates faciles, instructives et agréables, pour le Pianof. à quatre mains 20 Gr

Schemm, J. O. H. Sieben, (Tischlieder) als 6 dreystimmige Canons Herausgegeben von dem Königl. Preuss. Kapellm. Hrn. B. A. Weber 14 Gr

Spontini Ouverture aus der Vestalin, fürs Pianoforte. 6 Gr

— Duett aus der Vestalin, Lebt wohl, geliebte Schwestern, auch mit franz. Text 3 Gr

— Ballets de la Vestale, arr. p. Pianoforte. 20 Gr

Sechs neue Favorit-Walzer der Kaiserin von Frankreich, Marie Louise (Aufgeführt von der kaiserl. Garde) für das Pianoforte 8 Gr

Weber, B. A. Deodata von A. von Kotzebue, im vollständigen Klavier-Auszuge vom Componisten 3 Thlr 11 Gr
(Hieraus sämmtliche Piecen einzeln zu haben.)

— Romanze zu dem Schauspiel Fridolin „Ein Graf gross und mächtig," mit Begleit. des Pianoforte 3 Gr.

— Festgesang für 3 Stimmen von Herklots, mit Begleitung des Pianoforte 3 Gr.

— Tänze aus dem beliebten Ballet Arlequin am Schutz des Zauberers Klavierauszug v. Componisten 16 Gr.

Westenholz, Romanzen, Gesänge, Duetten und Terzette aus Weber's Deodata, mit Begleit. der Guitarre (das Ballet mit obligater Flöte) 20 Gr

— Concertante pour Flûte et Hautbois, avec acc. de 2 Viol., 2 Flûtes, 2 Cors de chasse, 2 Bassons, Alto, Basse et Timballes Oeuv. 6. 2 Thlr 6 Gr

— Le même Concerto, arr. pour Flûte et Clarinette av. acc. des mêmes instruments, par F. Tausch, Oeuv. 6. 2 Thlr 6 Gr.

Westenholz, Polonaise favorite pour le Pianoforte 16 Gr

— Favorit-Walzer und Quadrille auf dem Carnevalischen Balle aufgeführt, für das Pianof. 4 Gr

Wölfl, F. Grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle. 1 Thlr 12 Gr

Weber, C. M. v. Silvana Oper im Klav. Auszug v. Componisten. 3 Thlr

— 9 Variat. sur un air norvégien, p. Pianof. et Violon conc. Op. 22 14 Gr

— 8 Gesänge mit Begleitg. d. Pianof. Op. 25 18 Gr

Dieselben auf Velin 1 Thlr

— Mayenblümchen, mit Pianof. oder Guitarre Beglei. 2 Gr

— gr. Son. pour le Pianof. Op. 24 1 Thlr 8 Gr

Mazas, N. 3 grands Duos p. 2 Viol. conc. 6me Liv. de Duos. 2 Thlr

Duport, Romance p. le Violoncelle, av. acc. de Pianoforte 4 Gr

Gluck, Ritter, Ouv. a. d. Oper Armide, Klav. Auszug. 8 Gr

— Canzone (einem Bach der Zeiten) Pianof. Begl. 4 Gr

Spontini, O. Airs de Ballets et Marches de Fernand Cortez, arr. p. le Piano par Carbonel 4 Thlr 4 Gr

Paer, F. La Hollandaise, Walse fav. p. le Piano, ou Harpe 2 Gr

Nächstens erscheinen:

Grétry, Richard Löwenherz. Vollst. Klavier-Auszug, bearb. v. Mus. Dir. Seidel (nebst der Ouv. und Marsch zum ersten Act, vom Kapellm. Wengl, und der Scene zum ersten Act vom Kapellm. B. A. Weber
Ouv. und Arien daraus einzeln.

Gluck, Ritter, Armide. Vollst. Klav. Ausz. deutsch u. franz. Text, von J. F. Schmidt.

Spontini, G. Ouv. aus Fernand Cortez für das Pianof. à 4 m. arr. von J. P. Schmidt.

Weber, B. A. Ouv. aus Deodata, für d. Pianof. à 4 m. arr. von C. Klage

Auswahl aus Ouv., Märschen, Gesängen und Tänzen aus den neuesten Opern, welche in den Königl. Schauspielhäusern zu Berlin gegeben werden, 1stes Heft enthält 1) Duett, Arie, und Romanze aus Cimarosa Oper von Nicolo Isouard. 2) Duett aus Adrian v. Ostade vom Kapellm. Weigl 3) vierstimmigen Gesang aus Uthal von Mehul. 4) Marsch aus Medea aus Benda

Wollank, Fr. Neue Lieder mit Pianof. oder Guitarrebeglei.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Februar. | Nº. 8. | 1813.

Ueber den Unterricht im Gesange nach Zahlen.

Prüfet alles, und das Beste behaltet.

Die Erfahrung aller Zeiten lehrt, dass Viele, besonders bey regem Eifer für das Gute, sich sehr leicht vom Neuen, wenn es einigen Anstrich des Nützlichen hat, hinreissen lassen, ohne es gehörig von allen Seiten zu prüfen hitzige Anhänger desselben werden, es nach Kräften verbreiten, oft wol gar Andere, die ihre Ueberzeugung ihre Grundsätze nicht annehmen können, befeinden, und auf diese Weise nicht selten schaden, wo sie nützen wollten, wenigstens doch durch unnütze Versuche Zeit, Kraft und Mittel verschwenden. Offenbar sollte jedes Neuerfundene gegen das Alte, wofür es stehen soll, aufs genaueste abgewogen werden, ehe dies verworfen und jenes eingeführt würde. Ergiebt sich aus strenger Prüfung, welches das Beste sey, so muss dies, ohne Rücksicht, ob es neu oder alt sey, vorgezogen und benutzt werden, findet sich aber am Neuen nichts Besseres, und hält es auch nur auf der Wage gleiches Gewicht mit dem Alten: so bleibt es räthlicher und zweckmässiger, den neu angefachten Eifer, die Anstrengung, die Liebe zur Sache zur lebhaftern Verfolgung des alten Weges zu benutzen (besonders wenn dieser schon zu schönen Resultaten führte), als aufs Ungewisse hin eine neuvorgezeichnete Bahn zu betreten, deren Endpunkt doch immer noch unbekannt ist. Mancher findet freylich nach seiner Ansicht oft das gut und nützlich, was ein Anderer nach der seinigen als nicht gut und unnütz verwirft; und so kann in streitigen Fällen die Stimme des Einzelnen nichts entscheiden: deshalb müssen eben Punkte der Art vor den Richterstuhl völlig sachkundiger Männer gebracht werden, damit diese durch Gründe den Ausschlag geben, und diejenigen belehren können, welche entweder nicht tief genug einzudringen verstehen, oder aus andern, egoistischen, oder sonst verwerflichen Gründen nicht tiefer eindringen wollen.

Die Idee, in den Elementarschulen nach Zahlen singen zu lehren, und die Noten ganz daraus zu verweisen, fängt an, ziemlich allgemein zu werden.*) Da dieser Gegenstand in der Pädagogik eben wichtig ist, so halte ich es der Mühe werth, in diesen Blättern, welche gewiss von jedem wahren Musiker und Musikfreunde gelesen werden, denselben zur Sprache zu bringen, um zu erfahren, ob diese Methode gut oder nicht gut sey, damit das Wahre vom Falschen oder Halbwahren, das Nützliche vom Schädlichen oder minder Nützlichen, das Gute vom Schlechten oder doch minder Guten abgesondert, das Bessere gewählt, und so allgemeiner Nutzen geschafft werden könne.

Es fragt sich also:

„Ist es gut, die Noten beym Gesangunterrichte in den Elementarschulen gänzlich zu verwerfen, statt deren aber nach Zahlen singen zu lehren, und zu behaupten, dass diese für Schüler der Elementarschulen ausreichen?"

Meine Ansichten darüber sind folgende:

1) Zahlen sind Zeichen, die eigentlich, ihrer Natur und Bestimmung nach, weder Höhe noch Tiefe, sondern nur Einheit, Mehrheit oder Vielheit der Dinge bezeichnen können. Da nun also die Zeichen einer Sache die Sache selbst, wofür sie stehen, so deutlich als möglich bezeichnen müssen, die Zahlen aber die Scalen der verschiedenen Tonarten gar nicht versinnlichen können: so scheinen sie mir zu diesem Zwecke nicht tauglich zu seyn; die Noten hingegen, deren Stand dem Sänger

*) Indem wir diesen Aufsatz dem Druck übergeben, werden immer mehr Anweisungen u. dergl. in der angegebenen Weise und Absicht gedruckt; und die eifrige Bemühung, sie besonders in den Schulen des preussischen Staats einzuführen, ist bekannt.
d. Redact.

sogleich beym ersten Anblick in die Augen fällt, sind ganz geschickt, sämmtliche Stufen gleich gut zu versinnlichen. Je ähnlicher nun aber ein Bild dem ist, was es darstellen soll und wornach es gemacht wurde, desto vollkommner ist es zu nennen, und je vollkommner es ist, desto mehr entspricht es seinem Zwecke, also desto besser, brauchbarer und nützlicher ist es. Wenn nun dies nicht zu leugnen ist, so folgt daraus, dass, da die eigenthümlich zur Bezeichnung der Stufen bestimmten, und seit Jahrhunderten von der ganzen musikalischen Welt als gut und zweckmässig anerkannten, auch allgemein angenommenen Zeichen (die Noten) die Stufen mehr und besser, als die Zahlen versinnbilden, es auch besser und zweckmässiger sey, nach Noten, als nach Zahlen singen zu lehren.

Dessenungeachtet meynen mehrere neuere Gesanglehrer, das Lernen der Noten nähme viel Zeit weg, auch lernten die Kinder leichter nach Zahlen, als nach Noten singen. — Was das Erste betrifft, so entgegne ich: Wenn die Kinder nach Zahlen singen lernen sollen, so muss ihnen nicht nur der Begriff entwickelt werden, dass z. B. zwey Gegenstände, die durch die Zahl 2 bezeichnet werden, um eins mehr, als ein durch eine 1 bezeichneter Gegenstand neben wird, sondern sie müssen auch mit der Anwendung der Zahlen auf die Töne bekannt gemacht werden. Sollte nun nicht, wenn auch nicht mehr, doch gewiss eben so viel Zeit hierzu, als zu dem Lernen der Noten und dem Singen darnach gehören, da das Lernen der Noten überdies bey einem Kinde von mittelmässigen Anlagen nur ungefähr eine, höchstens einige Stunden Zeit erfordert? Gegen das Zweyte glaube ich behaupten zu können: Jedes Kind von 3 Jahren weiss gewiss genau zu unterscheiden, welche Stufe einer Leiter höher, als die andere, auch um wie viel sie höher als diese, welches die höchste, welches die tiefste ist. Dahingegen wissen nicht alle Kinder dieses Alters (wie sie doch in der Regel in den Elementarschulen anzutreffen sind,) eben so *schnell* zu unterscheiden, ob 12 mehr oder weniger als 11, noch weniger, um wie viel 11 mehr als 9, oder ob der 8te Ton vom Grundtone höher oder tiefer, oder um wie viel der 8te Ton höher als der 5te ist — was doch beym Singen nach Zahlen durchaus nothwendig ist: dahingegen fasst des Kindes Auge den Standpunkt der Note schnell auf, wodurch die Höhe und Tiefe der Töne versinnlicht wird, und es kann gewiss beym ersten Blicke unterscheiden, dass die Note auf der 5ten Linie höher als die steht, welche unter dieselbe gesetzt wurde; so auch, dass die Note auf der 4ten Linie um 2 Stufen höher steht, als die auf der 2ten Linie. Die Töne dafür wird es gewiss eben so bald nach Noten als nach Zahlen finden lernen, sobald es nur weiss, dass die Note, welche auf der ersten Linie steht, den Ton c, und die auf dem ersten Zwischenraume d u. s. w. bezeichnet. — Genugsame, vernünftig geleitete Uebung verrichtet alles übrige. Diese vermag auch das Schwerste dem Kinde einzuprägen; sie muss in gleichem Maasse und mit gleicher Ueberlegung, beym Singen sowol nach Noten, als auch nach Zahlen statt finden; ohne sie, also ohne einen denkenden Musiklehrer, wird in keiner Art, auch nicht einmal etwas Mittelmässiges geleistet werden können. Glaubt man, dass ein wissende Lehrer durch den Gesangunterricht nach Zahlen mehr, als durch den nach Noten zu leisten im Stande sey, so täuscht man sich sehr; denn, wer nicht mehr gelernt hat, als mechanisch nach Zahlen einen Choral oder eine kleine unbedeutende Arie vom Blatte zu singen, der hat selbst nur einen so niedern Grad von musikal. Bildung, dass er zu jeder Art des Gesangunterrichts geradezu unfähig ist. Niemand wird leugnen, dass der Lehrer, vom ersten Unterrichte an, auf Reinheit, Festigkeit und Anmuth der Töne halten muss, weil ohne diese kein Gesang denkbar ist. Soll nun gar mehrstimmig gesungen werden, so ist Reinheit des Tones das erste, unumgängliche Erforderniss, weil Harmonie ohne Reinheit der Töne undenkbar ist. Dies aber zu lehren, kann man von Niemand erwarten, der nicht selbst gehörig musikalisch gebildet worden. Und einem wirklich *musikalisch gebildeten* Lehrer liegt bey einigen gemachten Erfahrungen die Ueberzeugung sehr nahe, dass es leichter sey, nach Noten, als nach Zahlen zu unterrichten.

2) Die diatonische Klangleiter besteht bekanntlich aus ungleichen Stufen, nämlich aus ganzen und halben Tönen, so auch die verschiedenen Accorde aus grossen, kleinen, übermässigen und verminderten Intervallen. Da nun die Zahlen, 1 2 3 4 u. s. w., wenn sie eine stufenweise Entfernung der Töne bezeichnen sollen, nur gleiche Stufen anzeigen können: so sind sie untauglich, die diatonische Scala zu bezeichnen, weil c d, d e, durch 1 2 und 2 3, e f durch 3. 4 bezeichnet werden, c d und d e hingegen 2 ganze Töne, e f aber nur einen

halben Ton aussprechen. Der Schüler kann hier nie erst nach vieler Uebung einen dunkeln, nie aber einen deutlichen Begriff vom halben Tone, also auch von grossen, kleinen, übermässigen und verminderten Intervallen erhalten. Bey dem Singen nach Noten wird aber der Schüler zugleich belehrt, dass der Ton e, wenn er um einen halben Ton erhöht wird, den Ton f, h bey der Erhöhung den Ton c giebt, dass e f und h c nur halbe Töne, oder solche Intervalle sind, zwischen welchen kein dritter Ton liegt, dahingegen alle übrige in der Scala aufeinanderfolgende Töne, ganze, oder solche Töne sind, zwischen welchen immer noch ein dritter Ton (halber) liegt, der durch die Erhöhung des tiefen oder durch die Erniedrigung des hohen Tones hervorgebracht wird. — Die Zahlen müssten daher, wenn sie ein treues Bild der diatonischen Tonleiter seyn sollten, nicht 1. 2. 3. 4. etc., sondern 1. 2. 3. 3½. 4. 5. 6. 6½. auf einander folgen, und e f müsste nicht mit 3. 4, sondern mit 3. 3½, h c nicht mit 7. 8, sondern mit 6. 6½ bezeichnet werden. Aus eben angeführten Gründen kann der Schüler nie einen Begriff von den Moll- oder Dur-Tonarten erhalten, was doch selbst jedem Anfänger im Gesange zu wissen unentbehrlich ist. — Wenn auch dies wahr ist, woran wol Niemand zweifeln wird, der Musik versteht: so geht auch daraus hervor, dass die Zahlen den Noten (in der Benutzung beym Gesange) sehr weit an Brauchbarkeit nachstehen.

3) Können die Zahlen nicht so, wie die Noten durch ihren Stand die Höhe und Tiefe der Töne, und zugleich durch ihre Form die *Ausdauer* derselben bezeichnen. Die Zahl muss, um die Ausdauer der Töne zu bezeichnen, noch ein besonderes Nebenzeichen mit sich führen. Man nimmt daher an, dass jede Zahl ohne Nebenzeichen den Werth einer Viertelnote hat. Die Zahl, welche die längere Ausdauer eines Viertels haben soll, erhält einen oder mehrere Querstriche, je nachdem sie lang oder kurz angehalten werden soll, neben sich, das Achtel hingegen, Einen über sich, und so würden die Noten

folgendermassen durch Zahlen ausgedrückt werden:

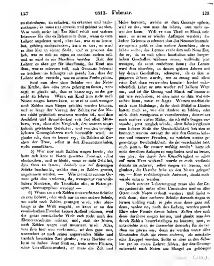
1——— | 2—3— | 4 5 6 7 8, oder statt der 8 auch I. Andere bezeichnen sie so: 1 2 3 4 5 6 7 8. Wer sieht und fühlt hier nicht das Steife, das Unbequeme, das Weitläufigere des Gebrauchs der Zahlen, im Vergleich mit den Noten? Mir scheint es, dass eine in dieser Art geschriebene Partitur, welche doch jeder Lehrer haben muss, sobald er im mehrstimmigen Gesange unterrichten soll, ganz unbrauchbar, wenigstens gewiss sehr undeutlich, überaus schwer, und durchaus nicht schnell genug zu übersehen ist. Man sehe nur das eine Beyspiel:

12	12	13	10	9		8	7	12	12	13	12	10	11	9	8
11	11	9	8	5	4	5	6	1	7	11	8	7			8
8 7	8	4	5	VII		1				5		VII			1

und setze dies in Noten, es wird sich der Vorzug der Noten vor den Zahlen klar genug zeigen.

Die Noten vereinigen also das in sich, wozu bey den Zahlen zweyer verschiedener Zeichen bedarf: sie sind deshalb also einfacher und natürlicher, als diese. Ist nun der Satz wahr und richtig, dass das Einfachste und Natürlichste dem Zusammengesetzten und Erkünstelten vorzuziehen ist: so ist es auch zweckmässiger, selbst in den kleinen Elementarschulen, nicht nach Zahlen, sondern nach Noten singen zu lehren, wenigstens, letztere nicht ganz daraus zu verweisen.

4) Wer nur nach Zahlen singen lernt, kann nie, auch nicht einmal einen allgemeinen Begriff von Tonarten erhalten, weil ihm sogar die Benennungen dafür fehlen, die er durch die Zahlen nie bekommen kann. — Wer die Tonart, aus der er singt, nicht kennt, und nicht weiss, warum dieser oder jener Ton erhöht oder erniedrigt wurde, wird nie so rein und gut singen können, als der, welcher sich Rechenschaft davon geben kann, weil er sich den Gang der Scalen und den Grundaccord nicht denken kann. Wer also nur mechanisch und unvollkommen geleitet wurde, kann deshalb eben so wenig ein guter Sänger heissen, als ein mechanischer und unvollkommner Unterricht ein guter Unterricht genannt werden kann. — Nur durch Noten kann man mit dem innern Wesen der Musik vertraut werden. Hält man das in den Elementarschulen für zu schwierig, so entgegne ich: Die Natur gab allen Menschen das Vermögen zu denken,



zu abstrahiren, zu erfinden, zu erkennen und nachzuahmen; es muss nur erweckt und geleitet werden. Was noch mehr ist: das Kind erhält erst wahres Interesse für das zu Erlernende dann, wann es vom Lehrer angeleitet wird, über das, was es zu lernen hat, gehörig nachzudenken, kann es dies, so wird es ihm klar in seiner Seele, und es gewinnt das lieb, was es sich zu eigen zu machen suchen soll, und es wird es nie Maschine werden. Hält der Lehrer es aber gar für überflüssig, das Kind mit dem, was es erlernen soll, aufs Genaueste bekannt zu machen: so behaupte ich gerade hin, dass der Lehrer nicht versteht, was zu seinem Fache gehört.

Sind nun aber dem Schüler von der Natur die Kräfte, dies oder jenes gehörig zu fassen, versagt: so glaube ich, dass es besser sey, es ihm gar nicht zu lehren. Wenn ein Kind nun nicht nach Noten singen lernen kann, so wird es noch weniger nach Zahlen zum Sänger gebildet werden können, und so lange der Vorzug der Zahlen vor den Noten nicht gründlich erwiesen worden ist, und ihre Ächtheit und Brauchbarkeit von fast allen Musikern, von, ohne allen Vergleich, den meisten musikalisch gebildeten Gelehrten, und von den vorzüglichsten Gesanglehrern noch bezweifelt wird: so glaube ich, dass es besser sey, die Zahlen als Zeichen der Töne, selbst in den Elementarschulen, nicht einzuführen.

5) Wer nur nach Zahlen singen lernte, der kann sich kein in Noten gesetztes Tonstück selbst abschreiben, und er bleibt, wenn er nicht Geld hat, dies thun zu lassen, deshalb nur auf diejenigen Stücke beschränkt, welche ihm, in Zahlen gesetzt, zugemessen werden. — Wie mancher schöne Genuss geht ihm verloren, da, wenigstens von wirklichen Musikern, die Tonstücke alle, in Noten gesetzt, herausgegeben werden! —

6) Wenn ein nach Zahlen unterrichteter Schüler in eine höhere, oder auch nur in eine andere Schule, wo nicht nach Zahlen gesungen wird, oder überhaupt in die Welt eingeht, so kann er an den musikalischen Freuden keinen Antheil nehmen, weil die ganze musikalische Welt sich nicht nach den Elementarschulen richten, und, statt der Noten, nach Zahlen singen und musiciren wird. Alles, was ihm hier nun vorkommt, ist ihm ganz neu, ungeachtet er nach seiner angewandten Mühe und treulich benutzten Zeit glaubte, etwas Rechtes erlernt zu haben. Jetzt fühlt er, trotz seines Fleisses, seine Unvollkommenheit, er muss die Zeit und Mühe bereuen, welche er dem Gesange opferte, weil er das, was man ihn lehrte, nun nicht anwenden kann. Will er nun Theil an Musik nehmen, so muss er wieder Anfänger werden; das leider Erlernte erschwert ihm das Neuzuerlernende, wenigstens giebt es ihm andere Ansichten, als er haben sollte; das Lernen raubt ihm aufs Neue Zeit, die er, da er sich schon häuslichen oder bürgerlichen Geschäften widmen muss, vielleicht jetzt weniger, als sonst entbehren kann; das Lernen wird ihm überdies, in diesen spätern Jahren und bey diesen Geschäften, schwerer, als es ihm in jüngeren Jahren wurde, wo er einzig und allein seine Zeit dazu verwenden konnte: höchst wahrscheinlich kehrt er nun wieder auf halbem Wege um, und ist für Gesang und Musik auf immer so gut wie verdorben, so dass man es ihm wol verzeihen kann, wenn er fragt: Warum machtet ihr mich zum Halbdinge, da ihr doch Mittel in Händen hattet, mich so, wie alle Andere zu bilden, oder mich doch wenigstens so vorzubereiten, dass es mir nach meiner vielen Mühe, die ich aufs Singen verwandte, jetzt möglich würde, ohne Schwierigkeiten eine höhere Stufe der Geschicklichkeit betreten zu können? warum entzogt ihr mir den Genuss höherer und reinerer Freuden, zu welchen meine gegenwärtige Beschränktheit, die ihr verschuldet habt, mich jetzt so für immer unfähig macht? hatte ich nicht dieselben Anlagen zu empfinden und zu lernen, wie jene, die durch ihre Kunstfertigkeit so schön auf mein Herz wirken? wurde es euch vielleicht niemals zu schwer, selbst singen zu lernen, und glaubtet, die Ursache habe an den Noten gelegen? etc. — Eine rechtfertigende Antwort, dünkt mich, würde schwer werden.

Nach meiner Ueberzeugung muss also der Gesangunterricht unter allen Umständen und an allen Orten nach Noten ertheilt werden; und findet es sich dann, dass mehrere Schüler darnach singen zu lernen unfähig sind: so gebe man diese ganz auf, denn, weder sie, noch ihre Lehrer, werden jemals Ehre oder Freude davon haben. *Sollen* aber auch diese durchaus singen lernen, und glaubt man dies durch Zahlen bewerkstelligen zu können: nun, so unterrichte man sie immerhin darnach; für sie werden sie gewiss eins, denn sie werden unter allen Umständen doch nie etwas anderes, als musikalische Krüppel werden. Sollte es aber in den Schulen gar an einem Lehrer fehlen, der den Gesangunterricht nach Noten aus Mangel an gehöriger

musikalischen Bildung ertheilen könnten, so, dann fehlt es diesem auch zuverlässig an dem gehörigen Grade von Geschicklichkeit, nach Zahlen singen zu lehren, nicht einmal einen Accord, viel weniger etwas Mehreres, wird er den Schülern, wie es seyn soll, beybringen können; das Handwerk muss ihm ganz gelegt werden, weil, wie es in der Natur der Sache liegt, ein unmusikal. Mann keinen Gesang-Unterricht ertheilen *kann*; unmusikalisch ist aber jeder, der nichts Weiteres in der Musik gethan hat, als dass er nach Zahlen mechanisch singen lernte. Ist also kein Lehrer vorhanden, der den gehörigen Grad von Geschicklichkeit zum Unterrichten hat, oder sich diesen wenigstens zu erwerben weiss, so gewinnen die Schüler offenbar, wenn ihnen gar kein musikal. Unterricht ertheilt wird, denn *a*) singen werden sie hier, selbst nicht einmal erträglich lernen, und *b*) können sie diese Zeit zweckmässiger zu andern nützlichen Dingen verwenden, denen der Lehrer gewachsen ist; es ist besser, den Gesangunterricht in dieser Schule ganz bis dahin aufzuschieben, wo man einen guten Gesanglehrer erhalten kann; dieser aber wird in kurzer Zeit das Versäumte nachholen können. Der schlechte Gesanglehrer wird, es sey nochmals gesagt, bey der ihm vorgeschriebenen besten Methode, geschweige denn bey der unvollkommenen Zahlenmethode, nie im Stande seyn, selbst in einem Zeitraume von mehreren Jahren, bey den Schülern auch nur eine Spur von dem, was man mit Grund Gesang nennen darf, hervorzubringen. Theils lehrt das die gesunde Vernunft, theils zeigt es schon jetzt die Erfahrung, theils wird sie es in einigen Jahren noch mehr zeigen, und meine Behauptungen bestätigen. Sie wird alle diejenigen zu Schanden machen, welche Männer von Einsicht und Erfahrung nur deshalb Pedanten und unfähige Köpfe schalten, weil sie nicht blindlings glaubten, noch sich, ihrer eigenen Ueberzeugung zuwider, in jene Form schmiegen wollten, von der sie voraussahen, dass sie der guten Sache eher schade, als nütze.

Aus dem Gesagten geht also, wie mir's scheint, unwidersprechlich hervor:

1) Ohne einen wirklich musikalischen Lehrer ist kein Gesangunterricht denkbar.

2) Die Noten versinnlichen die Töne leichter und besser, als die Zahlen, die kein treues Bild der Scalen sind.

3) Die Noten bestimmen durch ihren Stand und ihre Form zugleich die Höhe, Tiefe und Dauer der Töne, was durch die Zahlen ohne Nebenzeichen zu erreichen nicht möglich ist.

4) Die Schüler, welche nur nach Zahlen singen lernen, können durchaus nicht mit dem innern Wesen der Musik bekannt werden, ohne welche Bekanntschaft kein guter Gesang denkbar ist. Solche Schüler

5) bleiben nur auf diejenigen Tonstücke beschränkt, welche in Zahlen gesetzt sind; sie können endlich

6) auch nicht eine höhere Stufe der musikal. Cultur betreten, ohne vorher erst wieder Anfänger in der Kunst zu werden, kurz

die Noten bleiben (bis jetzt) noch immer die besten und vollkommensten Zeichen, um selbst in den kleinsten Elementarschulen darnach singen zu lernen, und singen zu lehren. —

Man erlaube mir jetzt noch einige Bemerkungen, diesen Gegenstand betreffend!

Ein wirklicher Zeitgewinn, der aus dem Singen nach Zahlen entstehen soll, ist durch die bisherigen Versuche *nicht* zu beweisen, denn sie sind einseitig (nicht zusammengestellt mit Proben von guten Lehrern nach der Methode durch Noten) angestellt worden; und wäre er sogar zu beweisen, so würde dieser kleine Vortheil den grossen Verlust, welchen ich im Vorhergehenden bemerkte, bey weitem nicht aufwiegen. Auch kann durch diese Art des Unterrichts, so wie nicht musikalisch, auch nicht moralisch gut auf die Schüler gewirkt werden, weil er nicht so weit in die Musik führen kann, als er es müsste, wenn der Gesang moralisch wirksam werden soll.

Dass Kinder der Elementarschulen bald und gut nach Noten singen lernen können, davon geben uns alle diejenigen Schulen, worin bisher mit Eifer und Anstrengung von wackern musikal. Lehrern nach Noten gelehrt wurde, wie auch alle übrigen guten Gesanglehrer, Beweise genug. Fast im ganzen Sachsen, Böhmen und Schlesien unterrichten die Dorfschullehrer mit sehr gutem Erfolge ihre Schulkinder nach Noten, und führen sie so weit, dass sie mit ihnen schätzbare Kirchenmusiken recht gut aufzuführen im Stande sind. Sollten denn unsere Kinder weniger fähig seyn, als jene? Nach meiner Ueberzeugung ist, wenn man die rechten Mittel wählt, dasselbe allenthalben auszuführen möglich. Man mache nur den ernstlichen Versuch, *ziehe gute Lehrer*, und wenn diese künftig so viel Nahrung und Kleidung haben, dass sie nicht unter

Sorge und Kummer, sondern mit heiterem Geist an ihren Unterricht gehen können: so wird es gewiss, zur Freude aller, nach Wunsch gedeihen. Bey solchen Lehrern bedarf es des vorgeschriebenen Unterrichts nach Zahlen nicht, und es wird dann eben so wenig Jemand behaupten wollen, dass der Unterricht in den Elementarschulen nach Noten zu schwer oder zu gekünstelt sey, als, dass das Singen nach Zahlen für Elementarschüler ausreiche.

Ein guter Lehrer darf nie seinen Schülern ein Ziel stecken, und sagen: so viel ist für euch zu lernen hinreichend; er muss sie, so wol in den Wissenschaften, als auch in den Künsten, die sie nun einmal erlernen sollen, so weit führen, als es ihm nur immer möglich ist. Steckt er ihnen ein Ziel, und haben sie dies erreicht, so geht es mit ihnen gewiss, wenn sie nicht weiter vorrücken, rückwärts. Diesen allgemeinen Gang der Natur lehrt uns die tägliche *Erfahrung*: es bedarf deshalb keines weitern Beweises. Ausgemacht bleibt, dass, je weiter der Musiklehrer seine Schüler in die Kunst einzuführen im Stande ist, er sie destomehr überhaupt vervollkommnet, ihr Inneres veredelt, und ihnen damit um so mehr nützliche und glückliche Stunden verschafft. Je weiter er sie führt, desto mehr erleichtert er sich selbst auch bey den neu-hinzugekommenen Schülern das Lehren, u. diesen das Lernen, weil sie schon durch das Hören eines guten Gesangs einen gewissen Grad von musikal. Bildung, auch ohne eigene Theilnahme daran, wie auch mehr Neigung zum Gesange überhaupt, erhalten. Je weiter der Lehrer seine Schüler führt, desto mehr ist er im Stande, auf die Moralität jedes Einzelnen, und aller zusammen, zu wirken. Der Gesangunterricht, selbst der in den Elementarschulen, kann vorzüglich dazu benutzt werden, das, für jeden Eindruck empfängliche Herz der noch unverdorbenen Jugend zu erwärmen. Hierzu aber gehört durchaus ein höherer Grad von musikal. Bildung, als derjenige ist, welchen der Lehrer durch das Singen nach Zahlen zu erreichen im Stande ist.

Will man durch den Singunterricht in den Elementarschulen aber nichts weiteres bezwecken, als den Kirchengesang mit der Zeit zu verbessern: so bedarf es dazu freylich der Noten nicht, aber wahrlich auch nicht der Zahlen! Hat der Lehrer nur musikal. Gehör, und hat er Gefühl, kann er mithin den Choral seinen Schülern selbst, wie es seyn soll, vorsingen: so kann er auch die Schulkinder alle Choräle nach dem Gehöre singen lehren; der Zweck wird ohne besondere Schwierigkeiten erreicht, und es wird wirklich Zeit u. Mühe erspart werden.

Alle diejenigen, welche Gesänge nach Zahlen drucken liessen, oder noch drucken lassen wollen, müssen doch von der Güte der Zahlen beym Gesangunterrichte überzeugt seyn; diese ersuche ich nun, mich, wenn ich hier falsche Ansichten geäussert haben sollte, eines Bessern zu belehren, und die Gründe anzugeben, warum sie die, bey allem bisher ertheilten Gesangunterricht aller civilisirten Nationen so lange als nützlich bewährten Noten, wie einen alten, treuen Diener, so schnell, so willig, so ganz ohne Noth, ausser Activität setzen wollen. Von diesen also hoffe ich, wenn ich nach ihrer Ueberzeugung Unrecht habe, *gründliche* Widerlegung des hier Gesagten, weil sonst ich, mit allen, welche meiner Meynung sind, an dem Vermögen der Zahlen zur Benutzung beym Gesangunterrichte zweifeln, und glauben muss, dass sie, die Freunde dieser Methode, sich geirrt haben. Für *solche* Widerlegung und Belehrung werde ich, da es mir allein um die gute Sache zu thun ist, und nur um sie zu thun seyn kann, recht aufrichtig danken.

Wilke

Briefe über die Musik in Kassel.

Achter Brief.

— Da wir hier *gar* keine *Kirchenmusik* mehr zu hören bekommen, so fällt dieser Artikel in meinem diesmaligen Berichte ganz aus. Ich beginne daher meine, fast ein halbes Jahr umfassende Relation mit der

Concertmusik. — Den 12ten Sept. gab der berühmte Rode Conc. im königl. Theater. Der Inhalt war folgender: 1) Ouvert. v. Blangini, aus *Le sacrifice d'Abraham.* Sie wurde von der kön. Kapelle sehr gut executirt, und fand abermals gerechten Beyfall. 2) Arie von ebendemselb., ges. von Mad. Delys. Es war abermals die schon so oft gehörte Polonaise aus den *Femmes vengées.* So brav und angenehm die Composition ist, so wünscht man denn doch nicht (besonders von *derselben* Sängerin) immer dasselbe zu hören, und Mad. D. sollte hierin etwas discreter gegen das Publicum seyn. Ueberhaupt scheint sie mehr geschickter Automat, als wirkliche Künstlerin zu seyn. 5)

Neues Violinconc., comp. und gesp. von Hrn. R. Ueber sein Spiel brauche ich nichts mehr zu sagen: was sich darüber sagen lässt, ist bereits erschöpft. Die Composition war durch künstlichere u. reichhaltigere Harmonie viel und vortheilhaft von seinen frühern Conc. verschieden; mitunter aber etwas gesucht und überladen. 4) Rondo für die Hoboe, comp. u. gebias. von Hrn. Thomas. Vortrag und Composition waren des braven Künstlers würdig. 5) Duett aus einer uns noch unbekannten Oper v. Berton, ges. v. Mad. Delys und Hrn. Derabelle. Die Composition war keinesweges des, von seinen Anhängern hoch gepriesenen Verf. s würdig. 6) Variations mit Begl. des Orchest., comp. und gesp. von Hrn. R. Die Composition war gut, u. wurde durch das treffliche Spiel des Virtuosen noch mehr gehoben. — Vor dem Concert gab man: *Die Schule des Paris*, Ballet in 1 Act, und zum Beschluss, *die Masken*, desgleichen. Es ist neulich hier seit einiger Zeit Mode geworden, dass man bey Concerten fremder Virtuosen im Theater (denn die hiesigen Künstler erhalten diese Begünstigung nicht) Ballets u. dergl. als eine Art Lockspeise zugiebt. Ich glaube aber, dass diese Mode sowol für den auftretenden Virtuosen, als auch für das Publicum, eben kein Compliment ist, und ein Mann, wie Hr. R., bedarfte wol deren nicht.

Am 18ten Oct. gab unser trefflicher Violinist, Hr. *Fesca*, Concert im sogenannten österreichischen Saale. 1) Ouvert. aus Mozarts *Figaro*. Sie wurde gut executirt. 2) Conc. für die Violin von Hrn. Spohr, vorgetragen von Hrn. F. *) Das Concert selbst ist in Hinsicht auf Klarheit und Ordnung unstreitig eines der besten dieses Componisten, obgleich nicht von Reminiscenzen frey. Hr. F. trug es sehr sicher vor. Sein Spiel zeichnet sich vorzüglich durch Reinheit der Intonation, Annehmlichkeit des Tones, verbunden mit Fertigkeit, und durch einen sehr soliden, ins Herz dringenden Vortrag (besonders des Adagio) aus. 3) Arie (des Herzogs) aus Camilla von Pär, gesungen von Hrn. Keller, erstem Flötisten der Kapelle. 4) Sonate für Fortep. und Waldhorn, comp. v. Hrn. Thurner, und vorgetragen von demselben und Hrn. Schunk d. j. Hr. T. zeigte sich hier auch als einen raschen, fertigen Pianoforte-Spieler, als welchen das grössere Publicum bisher noch nicht kannte. Die Sonate selbst ist recht brav, mit viel Kunst und Fleiss ausgearbeitet; jedoch mehr für den Kenner, als für den grossen Haufen. Beyde Partien sind ziemlich schwer, aber brillant. 5) Andante und Rondo für die Violin v. Kreutzer, gesp. von Hrn. Fesca. 6) Arie (des Figaro) aus *Figaro's Hochzeit* von Mozart, gesungen von Hrn. Keller. 7) Symphonie von Hrn. Fesca. Dies Werk ist der *erste*, sehr wohl gelungene Versuch dieses jungen, aller Aufmerksamkeit werthen Componisten. Schon früher trat er in mehreren Privatzirkeln mit einigen Quartetten seiner Composition auf, die schon viele Gediegenheit hatten, und die man mit vollem Recht unter die *guten* Quartetten rechnen kann. Die, bey allen Kennern hierdurch erregte Erwartung wurde durch diese Symphonie vollkommen befriedigt. Sie (E dur) fängt mit einem ernsten,

*) Da nicht allein schlechte Urtheile, sondern auch bloss historische Unrichtigkeiten dem braven Künstler oft nachtheilig seyn können, so ist es Pflicht, das Publicum, das dergleichen Nachrichten auf Treu und Glauben hinzunehmen gewohnt ist, auf solche Verstösse aufmerksam zu machen. Ich halte es darum für Schuldigkeit, wenigstens folgende Bemerkungen über einen im Morgenblatt abgedruckten Aufsatz über Hrn. F.s Conc. einzuschalten. Dass der ganze Aufsatz von einer sehr ungebildeten Feder und von offenbarem Mangel an musikal. Kenntniss zeugt, und dass ihn Verf. in mehrern verworrenen Sätzen sich selbst eben so wenig verstanden hat, wie irgend jemand ihn verstehen kann, mag weniger berührt werden, als einige grobe Fehler gegen die historische Wahrheit. 1) Wird gesagt, das v. Hrn. F. angezeigte Conc. sey von seiner Composition gewesen. Das ist falsch. Es war v. Spohr. 2) Was die v. Hrn. Keller gesungene Arie nicht, wie dort gesagt wird, aus D. Juan, sondern aus Figaro's Hochzeit. Was übrigens dabey über Hrn. K.s Gesang gesagt ist, ist ein durchaus unverständliches Quodlibet. 3) Heisst es daselbst, ein Fortepianoconcert von Thurner, mit Accomp. von Horn (?) wurde vom Componisten und Hrn. Schunk herrlich vorgetragen. Das von Hrn. T. und Hrn. S. vorgetragene Stück war aber keinesweges ein Concert (zu dessen Accomp. ausser einem Horn, doch wol noch mehrere Instrumente gehören) sondern eine Sonate. Wer über Musik urtheilen will, muss doch wenigstens die Gattungen zu unterscheiden wissen. Hierbey wird noch gesagt: Der Anfang (nämlich der Sonate) war sehr angreifend, und da der musikalische (?) Theil des Publicums das [illegible] in die Ohren Fallende liebt, so wollten Viele den schönen (?) Vortrag tadeln. Man sieht hieraus wenigstens, dass nicht bloss der schlechte, sondern selbst der schöne Vortrag getadelt wird. Das ist schlimm! In dieser Manier ist nun der ganze Aufsatz abgefasst. Ich habe nur das Auffallendste angegeben, um zu zeigen, wie competent dergleichen Nachrichten oft sind, und wie das leichtgläubige Publicum durch dergleichen Afterurtheile oft zum Nachtheil des braven Künstlers, und zuweilen zum Vortheil des Charlatans, in der Irre geführt wird.

d. Verf.

kräftigen Einleitungs-Adagio an, dem ein sehr feuriges, mit vielem Fleiss ausgearbeitetes Allegro folgt. Hierauf eine launige Menuett, Andante, und ein sehr künstlich verflochtes Finale. Das Werk ist im Ganzen überaus brav, mit Fleiss und Sorgsamkeit, nicht nach modischem musikal. Sansculottismus, ausgearbeitet, und zeugt von einem glücklichen Talent und von schönen Kenntnissen. Was die strengere Kritik hier und da im Einzelnen wol etwa zu bemerken hätte, benimmt dem Werke im Allgemeinen nicht seinen Werth; und ein Componist, dessen *erste* Symphonie es gelingt, giebt gewiss die gegründetste Hoffnung, das zu werden, was andre, auf gleicher Stufe, sich schon zu seyn dünken — nämlich: ein *Meister*. Bey Hrn. F. kann man dies um so mehr erwarten, da er weder durch unzeitige und unreife Lobpreisungen, noch durch Eigendünkel, von seiner fernern Vervollkommnung abgehalten wird, sondern durch seine Bescheidenheit sich eben so auszeichnet, wie durch sein Talent. Auch die Ausführung der Symphonie gelang vortrefflich. Ich halte es für Pflicht, das Publicum, und selbst jede rechtliche Verlagshandlung, auf dieses Werk, das eine so gute Nachkommenschaft verspricht, aufmerksam zu machen. — Das Auditorium war nicht sehr zahlreich. Hr. F. gab ja kein Ballet dazu! —— Den 8ten Nov. liess sich Hr. Femy der Aeltere, v. Conservatorio aus Paris, im Theater auf der Violin hören. Vorher gab man: der *taube Capellmeister*, ein deutsches Intermezzo in 1 Act, mit Musik v. Weigl. (Aus *l'Amore marinaro*.) Hierauf folgte: 1) Ouverture (aus Titus) v. Mozart. 2) Die *Viertelstunde*, ein *neues* Violinconc., comp. u. gespielt v. Hrn. Femy. (Vermuthlich wollte Hr. F. durch diesen Titel die Dauer dieses Quasi-Concerts andeuten, und diese Andeutung sollte als *captatio benevolentiae* wirken.) Er ist ein Schüler Baillots. Seine Composition zeugt von gutem Willen, und auch von Talent, dem aber noch Kraft u. Ordnung fehlt. Sein Ton ist voll und angenehm. Seine Intonation rein, und verbunden mit vieler Fertigkeit. Nur ist seine Spielart zu manierirt. Der grelle Contrast von gebundenen zu kurz *abgerupften* Noten, (sit venia dicto) und von wilder Stärke zum kaum hörbaren Pianissimo, ohne Mitteltinten, fällt fast ins Carikirte. 3) Duett für Waldhorn und Harfe, vorgetragen von Hrn. Schunk und Demois. Gollo. 4) Fantaisie (?) über die Romanze des *Aschenbrödel*, comp. und gespielt v. Hrn. Femy. Zum Beschluss gab man ein Ballet, weshalb (und da Hr. F. von Paris kam) das Haus ziemlich voll war. — Den 21sten Novbr. gab der berühmte Hermstedt, der uns schon vor einem Jahre durch sein schönes Talent vergnügt hatte, Concert im österreichischen Saale, nachdem er sich *zweymal* mit dem *grössten* Beyfall bey Hofe hatte hören lassen. Nach Ueberwindung vieler Schwierigkeiten und Unannehmlichkeiten (denen hier nicht nur fremde, sondern selbst hiesige, *deutsche* Künstler unterworfen sind,) konnte Hr. H. dennoch sein Concert nicht in der angekündigten Ordnung geben. Ich will daher nur kurz bemerken, nicht was seyn sollte, sondern was wirklich war. 1) Erster Satz aus Mozarts herrlicher Symphonie aus C dur. 2) Klarinettconc. von Spohr, geblasen von Hrn. H. Dies Concert ist bey weitem besser, als das vor einem Jahre von Hrn. H. hier vorgetragene, desselben Componisten. Die Principalstimme ist weniger verdeckt, und dem Geiste des Instruments mehr angemessen. Die Ausarbeitung ist nicht so verkünstelt, und das Ganze hat in harmonischer und rhythmischer Hinsicht bey weitem mehr Klarheit, Ordnung und Plan, als jenes. Es konnte daher auch nicht fehlen, dass Hr. H. ganz so wirken konnte, wie er es bey seiner Virtuosität überall muss. Composition und Vortrag fanden den grössten Beyfall. 3) Aria (des Oberpriesters) aus dem *unterbrochnen Opferfest* von Winter, gesungen v. Hrn. Köhler, Mitglied der Kapelle. 4) Letzter Satz aus Mozarts Symphonie in C dur. 5) Klarinett-Variationen von Hrn. Spohr, vorgetrag. von Hrn. H. Sie sind gut geschrieben und wurden sehr schön geblasen. (Warum wählt Hr. H. aber wol *immer* Stücke desselben Componisten? Sollte ihn das nicht am Ende zur Einseitigkeit verleiten können? Wenn auch der Mangel an guten Comp. für dieses Instrument, wie fast für alle Blasinstrumente, gross ist, so ist doch der Mangel an Componisten nicht so gross.) Ueber Hrn. H.s Spiel habe ich mich schon früher geäussert, und seine Vorzüge sind bereits allgemein bekannt und nach Würden geschätzt. Er hat auch hier bey allen, die ihn gehört haben, die angenehmste Erinnerung an ihn zurückgelassen. Um so mehr aber ist es zu bedauern, und für Künstler u. Kunstfreunde wahrhaft niederschlagend, dass das Auditorium so klein war. Wenn ein Künstler, wie Hr. H., dem noch ein so ausgebreiteter Ruf vorangeht, sich so weniger Aufmunterung zu erfreuen hat: was haben andere,

auch brave, aber minder bekannte Künstler wol hier zu erwarten? — Den Beschluss der Concerte im alten Jahr machten die Hrn. Gebrüder Fémy: der oben erwähnte Violinist, und sein jüngerer Bruder, ein recht braver Violoncellist. Diesem Conc. konnte ich nicht beywohnen: da ich aber Hrn. F., den Violoncellisten, vorher in mehrern Privatzirkeln, sowol als Solospieler als im Quartett, zu hören Gelegenheit hatte, so glaube ich wenigstens soviel urtheilen zu können, dass er vorzüglicher ist, als der Violinist. Sein Ton ist stark, voll und gleich. Sein Strich gut, und sein Spiel hat mehr Bestimmtheit und Charakter. Beyde Brüder verdienen alle Aufmunterung.

(Der Beschluss folgt.)

RECENSIONEN.

Musikalischer Jugendfreund, oder instructive Sammlung von Gesängen für d. Jugend gebildeter Stände — — geordnet von M. Fr. Wilh. Lindner — — 3tes Heft. Leipzig, auf Kosten des Herausgebers, bey ihm und in d. Vogelschen Buchhandlung. (Partiepreis 1 Thlr., Ladenpreis 1 Thlr. 6 Gr.)

Den ersten und zweyten Heft dieses nützlichen und wohlaufgenommenen Werks findet man in diesen Blättern ausführlich beurtheilt. Indem wir uns auf jene Recensionen beziehen, setzen wir über diesen Heft, mit welchem das Ganze als geschlossen anzusehen ist, nur Folgendes hinzu. In pädagogischer und in musikalischer Hinsicht zugleich stehet dieser Heft ungefähr eben so hoch über dem zweyten, als der zweyte über dem ersten; in erster Hinsicht für sich, finden wir besonders zu rühmen, dass der Herausg., wie er im ersten vornämlich die Erweckung und Leitung heitern Sinnes im Auge hatte, im zweyten, die ernstere Ansicht des Lebens und seiner Zustände, nun hier vorzüglich religiöse Ansichten und Gefühle herbeyführet, in zweyter Hinsicht — dass des Unbedeutenden so wenig, des Trefflichen so viel, und auch gar Manches gegeben worden, das früher noch gar nicht gedruckt war. — In der Vorerinnerung verspricht der Herausg., alle zwey oder drey Jahre einen Heft Nachträge zu liefern. Wir besorgen, das Werk werde dadurch, für seinen Zweck, ohne Noth allzustark, und, ungeachtet des sehr wohlfeil angesetzten Preises, für sehr viele Aeltern und Familien zu theuer werden. Wir rathen daher, lieber in Zukunft bey neuen Auflagen die, in irgend einer Hinsicht schwachen oder sonst unzweckmässigen Stücke mit den vorzüglichsten zu vertauschen, welche jetzt schon vorhanden, aber noch nicht aufgenommen sind, oder auch anders erscheinen. Wir kennen zwar die Inconvenienzen aller bedeutenden Veränderungen einmal eingeführter Schulbücher: aber, abgerechnet, dass Inconvenienzen das offenbar Bessere überhaupt nicht zurückhalten sollen, und für solch ein Werk, besonders wenn es sich schon wirklich bedeutenden Eingang erworben hat, alles Mögliche gethan werden muss — so verursachen auch die Veränderungen, wo man nicht einzelne Stellen umschmelzt, sondern ganze Stücke vertauscht, weniger Störungen und unangenehme Differenzen.

Uebrigens enthält dieser Heft die Tonarten, F, B, Es, As und Des-dur, und in denselben nicht weniger, als 65 Stücke, nämlich, 43 einstimmige, mit obligatem Pianoforte oder ohne dasselbe, 16 zweystimmige, 20 dreystimmige, 7 vierstimmige, und 7 sogenannte Rundgesänge.

Möge das Werk, den redlichen Absichten und eifrigen Bemühungen des Herausgebers gemäss, recht viel zur Bildung und reinen Freude unserer Jugend beytragen! Sie hat beydes vielleicht nie so sehr bedurft, als eben jetzt, und wir haben nie so bedurft, beydes an ihr zu bemerken, zur Erhebung unsers Gemüths in Liebe, Hoffnung, Vertrauen, und zum Ersatz für so vieles Andere, was wir alle — auch an ihr und um ihretwillen — entbehren müssen und vielleicht in Zukunft noch mehr entbehren werden.

Lob des Gesanges, Ged. v. Albert, für 4 Singstimmen mit Begleit. des Pianof. in Musik gesetzt — — von Carl Steinacker. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. (Preis 20 Gr.)

Der Verf. hat sich durch verschiedene kleine, artige Werkchen für Klavierspieler, die das Gefällige, Heitere und Leichte Anderm vorziehen, diese zu Freunden gemacht: er wird wahrscheinlich mit diesem Werkchen bey Sängern von derselben Neigung ein Gleiches erreichen. Das Gedicht, wenn es gleich kein grosses Werk der Poesie ist, und fein und

wieder auch zu nahe an Meissners *Lob der Musik* erinnert, zeigt sich doch interessant, leicht versificirt, und durchaus zur musikal. Behandlung passend und bequem. Die Art, wie es der Componist im Ganzen aufgefasst und seinen Zuschnitt der Musik darnach gemacht hat, (als kleine Cantate, ohne eigentliche Arien, nur wechselnd mit kurzen, an einander hängenden Sätzen von einer bis zu vier Stimmen,) ist gut, und in einer Weise, die unter Dilettanten jetzt beliebt ist, auch ihnen, von Seiten des Vergnügens, wie des Nutzens, recht wohl zusagt. Im Einzelnen finden sich nicht wenig sehr angenehme und wirklich singbare Gedanken, eine natürliche, mannigfaltige Aufstellung derselben, und eine verständige Declamation der Worte. In der Ausführung selbst aber vermisst man Haltung, Stetigkeit, den schärfern Ueberblick, die höhere Planmässigkeit, Ordnung und Oekonomie, die man sich, eigene, innere Festigkeit des Wesens vorausgesetzt, durch fleissiges, beharrliches, consequentes Ausarbeiten erwirbt, welches dann auch in dergleichen kleine, leichte Stücke, selbst ohne bestimmten Vorsatz des Künstlers, seinen stets wohlgefälligen Einfluss zeigt, man vermisst, soll man's mit Ausdrücken des bildenden Künstlers bezeichnen, das geübte Auge und die feste Hand. Daraus ist nun, wie es scheint, z. B. entstanden, dass Manches vom Texte, im Verhältnis zum Ganzen, zu sehr, Manches zu wenig herausgehoben worden; dass die Tonarten (mancher ganzen Sätze oder einzelner Haupttheile derselben) öfters nicht gut angeordnet und geleitet sind; dass mehrere derjenigen musikal. Formen, welche ihrer Natur nach fester gehalten und länger ausgesponnen werden müssten, wenn sie von Wirkung seyn, und nicht in der Seele, statt innre wohlgefälligen Befriedigung, blos eine missfällige Anreitzung ohne Genüge zurücklassen sollen — zu schnell beseitigt werden; (wohin besonders alles Gebundene und Fugirte gehört;) wol auch, dass, um den Modefehler der Ueberladung der Begleitung zu vermeiden, das Instrument hin und wieder gar zu dürftig abgefertigt ist. Dieses alles giebt man einem Kunstwerke zwar nicht eigentliche Fehler, wol aber Mängel und Schwächen — Dessen ungeachtet kann das Werkchen den nicht sehr geübten Dilettanten mit Grund empfohlen werden, nicht nur, weil es, wie schon erwähnt, seiner Gattung und Schreibart nach, ihnen erfreulich und nützlich seyn kann, sondern auch, weil es von Talent und einem löblichen Streben zeugt, und weil es auch verschiedene wirklich sehr schätzbare, ausdrucksvolle u. einnehmende Sätze enthält. — Für alles Angeführte, das Gelobte sowol als das Getadelte, liessen sich nun leicht die Beweise führen, wenn es nur ohne ziemlich ausführliche Notenbeyspiele, und überhaupt in so engem Raume möglich wäre, als denn doch den Werkchen dieser Art nur zugestanden werden kann. Wir begnügen uns also damit, dass wir das wahrhaft Gelungene den Lesern zur Würdigung und zum Genuss empfehlen; dem Componisten aber zu genauern Prüfung (besonders nach einiger Zeit, wenn ihm seine eigene Arbeit etwas fremd geworden,) vornämlich folgende Stellen nachweisen. S. 1, Syst. 2, letzten Takt, und die folgenden, verglichen mit dem Anfang des ersten Solo; S. 2, Syst. 2, Schluss; S. 3, in dem sehr einnehmend entworfenen, aber zu bald abgebrochenen Satze; S. 10, Syst. 11, die ersten Accorde; S. 14, Syst. 1, die ganze Schlussmodulation; den ganzen, fugirten Schlusssatz, in seinem Verhältnis der (sehr guten) Intention zur Ausführung selbst, und in diesem, wie in einigen frühern Sätzen, das Verhältnis dieses Styls zu dem der meisten andern Sätze.

N o t i z e n.

Hr. L. Spohr, bekanntlich seither herzogl. gothaischer Concertmeister, ist in Wien beym Theater an der Wien als Kapellmeister und erster Orchesterdirector mit ansehnlichem Gehalt angestellt worden. Er wird für diese Bühne componiren und alle grossen Opern an der ersten Violine dirigiren. Mad. Spohr ist als Harfenspielerin desselben Theaters engagirt. Dem Vernehmen nach haben des Herzogs von Gotha Durchlaucht den vortrefflichen Instrumental-Componisten und Virtuosen auf der Violin, Hrn. Andreas Romberg, an Hrn. Spohrs Stelle berufen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Marz. | Nº. 9. | 1813.

RECENSION.

Deux Trios pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, comp. et déd. à Mad. la Comtesse Marie d'Erdödy — — par Louis van Beethoven. Oeuvr. 70. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. No. 1. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.) No. 2 (2 Thlr.)

Schon vor geraumer Zeit beurtheilte Rec. eins der wichtigsten Werke Beethovens, die grosse, geistreiche Symphonie No. 5, C moll, und versuchte bey dieser Gelegenheit über den Geist und den Styl des genialen Meisters sich ganz auszusprechen. Als Resultat des eifrigen Studiums der Werke desselben stellte Rec. damals den Satz auf, dass B. ein rein *romantischer* Componist, mehr als je einer sey, woher es denn komme, dass ihm Vocal-Musik, die den Charakter des unbestimmten Sehnens nicht zulasse, sondern nur durch Worte bestimmte Affecte, als in dem Reiche des Unendlichen empfundene, darstelle, weniger gelinge, und seine Instrumental-Musik von der Menge nicht begriffen werde. Eben diese Menge, sagte Rec. ferner, spräche ihm einen hohen Grad von Phantasie nicht ab, dagegen sähe man in seinen Werken gewöhnlich nur das Product eines Genie's, das, um Auswahl und Formung der Gedanken unbekümmert, sich dem hinreissenden Feuer und den augenblicklichen Anregungen seiner Phantasie blindlings überlasse. Nichts destoweniger sey er, Rücksichts der Besonnenheit, Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen, da er sein Ich von dem innern Reiche der Töne trenne, und darüber als unumschränkter Herr gebiete. — Alles dieses findet Rec. bey jedem neuen Werke des Meisters, das ihm vor Augen und Ohren kömmt, immer mehr und mehr bestätigt. Auch diese beyden herrlichen Trios beweisen aufs Neue, wie B. den romantischen Geist der Musik tief im Gemüthe trägt und mit welcher hohen Genialität, mit welcher Besonnenheit, er damit seine Werke belebt. Jeden wahren Fortepianospieler muss es entzücken und begeistern, wenn ein neues Werk für sein Instrument des Meisters erscheint, der selbst Virtuos auf dem Fortepiano ist und also mit tiefer Kenntniss dessen, was ausführbar und wirkungsvoll ist, so wie mit sichtlicher Vorliebe dafür schreibt. — Das Fortepiano ist und bleibt ein mehr für die Harmonie, als für die Melodie brauchbares Instrument. Der feinste Ausdruck, dessen das Instrument fähig ist, giebt der Melodie nicht das regsame Leben in tausend und tausend Nuancirungen, das der Bogen des Geigers, der Hauch des Bläsers, hervorzubringen im Stande ist. Der Spieler ringt vergebens mit der unüberwindlichen Schwierigkeit, die der Mechanism, der die Saiten durch einen Schlag vibriren und ertönen lässt, ihm entgegensetzt. Dagegen giebt es (die doch immer weit beschränktere Harfe abgerechnet) wol kein Instrument, das, so wie der Flügel, in vollgriffigen Accorden das Reich der Harmonie umfasst und seine Schätze in den wunderbarsten Formen und Gestalten dem Kenner entfaltet. Hat die Phantasie des Meisters ein ganzes Tongemälde mit reichen Gruppen, hellen Lichtern und tiefen Schattirungen ergriffen, so kann er es am Flügel ins Leben rufen, dass es aus der innern Welt farbig und glänzend hervortritt. Die vollstimmige Partitur, dieses wahre musikalische Zauberbuch, das in seinen Zeichen alle Wunder der Tonkunst, den geheimnissvollen Chor der mannigfaltigsten Instrumente, bewahrt, wird, unter den Händen des Meisters, am Flügel belebt, und ein in dieser Art gut und vollstimmig vorgetragenes Stück aus der Partitur möchte dem wohlgerathnen Kupferstich, der einem grossen Gemälde entnommen, zu vergleichen seyn. Zum Phantasiren, zum Vortragen aus der Partitur, zu einzelnen Sonaten, Toccaten etc. ist daher der Flügel vorzüglich geeignet, so wie nächst dem Trios, Quartetten, Quintetten etc., wo die gewöhnlichen Saiteninstrumente hinzutreten, schon deshalb

ganz in das Reich der Flügel-Composition gehören, weil, sind sie in der wahren Art, d. h. wirklich vierstimmig, fünfst., etc. comp., hier es ganz auf die harmonische Ausarbeitung ankommt, die das Hervortreten einzelner Instrumente in glänzenden Passagen von selbst ausschliesst. Rec., der hier einen sehr wahren Satz aufzustellen glaubt, hat aus dem Grunde einen Widerwillen gegen alle Flügel-Concerte, da hier die Virtuosität des einzelnen Spielers in Passagen und im Ausdruck der Melodie geltend gemacht werden soll, der beste Spieler aber auf dem schönsten Instrumente vergebens nach dem strebt, was z. B. der Violinist mit leichter Mühe erringt. Jedes Solo klingt nach dem vollen Tutti der Geiger und Bläser steif und matt, und man bewundert die Fertigkeit der Finger und dergl., ohne dass das Gemüth recht angesprochen wird. — Schon aus dem, was im Allgemeinen über den Geist und Charakter Beethovenscher Musik gesagt wurde, so wie aus dem im Voraus als richtig anzunehmenden Satze, dass er, der tiefe Meister in der Composition, der Virtuos auf dem Flügel, den eigenthümlichsten Geist des Instruments auffassen, und in der dafür geeignetsten Art setzen wird, lässt sich die Idee, so wie die Structur seiner Klavier-Trios, Quartetten etc. abstrahiren, und ein Fehlgriff ist kaum möglich, sollte man auch noch nie Werke der Art von dem Meister gesehen und gehört haben. Ein einfaches, aber fruchtbares, zu den verschiedensten contrapunktischen Wendungen, Abkürzungen etc. taugliches, sangbares Thema liegt jedem Satze zum Grunde, alle übrigen Nebenthemata und Figuren sind dem Hauptgedanken innig verwandt, so dass sich alles zur höchsten Einheit durch alle Instrumente verschlingt und ordnet. So ist die Structur des Ganzen, aber in diesem künstlichen Bau wechseln in rastlosem Fluge die wunderbarsten Bilder, in denen Freude und Schmerz, Wehmuth und Wonne neben- und ineinander hervortreten. Seltsame Gestalten beginnen einen lustigen Tanz, indem sie bald zu einem Lichtpunkt verschweben, bald funkelnd und blitzend auseinander fahren, und sich in mannigfachen Gruppen jagen und verfolgen; und mitten in diesem aufgeschlossenen Geisterreiche horcht die entzückte Seele der unbekannten Sprache zu, und versteht alle die geheimsten Ahnungen, von denen sie ergriffen. — Nur der Componist drang wahrhaft in die Geheimnisse der Harmonie ein, der durch sie auf das Gemüth des Menschen zu wirken vermag, ihm sind die Zahlen Proportionen, welche dem Grammatiker ohne Genius nur todte, starre Rechenexempel bleiben, magische Präparate, denen er eine Zauberwelt entsteigen lässt. —

Rec. musste alles dieses der Beurtheilung der einzelnen Trios vorausschicken, um es recht ins Licht zu stellen, wie unnachahmlich gross Beethoven in seinen Flügel-Compositionen ist. Er wendet sich zuerst zu dem Trio No. 1, D dur, dessen Anfang er hersetzt, damit das klärer werde, was er darüber zu sagen Willens ist.

(Siehe das Beyspiel No. 1. in der mus. Beylage No. III.)

Die ersten vier Takte enthalten das Hauptthema, der siebente u. achte Takt im Violoncell aber enthält das Nebenthema, aus welchen beyden Sätzen, wenige Nebenfiguren ausgenommen, die zwischen die Ausführung jener Hauptideen geworfen sind, das ganze Allegro gewebt ist. Um so zweckmässiger war es, den im ganzen Stück vorherrschenden Gedanken in vier Octaven unisono vortragen zu lassen; er prägt sich dem Zuhörer fest und bestimmt ein, und dieser verliert ihn in den wunderlichsten Krümmungen und Wendungen, wie einen silberhellen Strom, nicht mehr aus dem Auge. Uebrigens offenbart sich in diesem Thema auch schon ganz der Charakter des Trios, das weniger düster, als manche andere Instrumental-Composition B.s gehalten, eine heitere Gemüthlichkeit, ein frohes, stolzes Bewusstseyn eigner Kraft und Fülle, ausspricht. Ausser der canonischen Imitation des zweyten Thema's giebt es in dem ersten, nur 75 Takte langen Theile des Allegro's keine weitern contrapunctischen Ausführungen. Der Schlussgedanke, den zu einem Unisono des Violoncells und der Violine erst der Flügel vorträgt, und den dann jene Instrumente zu einem Unisono des Flügels in Achtelfiguren aufgreifen, kommt erst ohne weitere Ausführung bey dem Schlusse des zweyten Theils, jedoch in veränderter Gestalt, wieder. Der erste Theil giebt überhaupt nur die Exposition des Stücks. Im zweyten Theile fängt nun ein kunstreiches, contrapunctisches Gewebe an, das bis zum Eintritt des Hauptthema's, D dur, in seiner ursprünglichen Gestalt, fortdauert. Der Bass des Flügels nimmt ein Thema auf, das aber beynahe wie die Figur des zweyten Takts im Nebenthema, welches im ersten Theile von dem Violoncell vorgetragen wurde, in rückgängiger Bewegung erscheint, und wozu das Violoncell und die Oberstimme des Flügels abwechselnd das abgekürzte Hauptthema ausführen,

die Violine aber mit noch einem kleineren Theile des Hauptthema's in einer canonischen Imitation hinzutritt.

(Siehe das Beyspiel No. 2)

Schon im neunten Takte führen der Bass des Flügels und des Violoncells unisono durch das Haupt-Thema von D dur in B dur, und reihen in dieser Tonart dem Hauptthema gleich das Nebenthema an, das von der Oberstimme des Flügels zu einem liegenden Grundbasse (Orgelpunkt) weiter fortgeführt wird, während Violoncell und Violine den ersten Takt des Nebenthema's in Terzen wiederholen. Jetzt tritt ein neues, die Scala bis zur Septime auf- und absteigendes Thema ein, das abwechselnd in der Ober- und in der Unterstimme des Flügels liegt, wozu aber wieder Violine und Violoncell abwechselnd den Gedanken des Neben-Thema's weiter durchführen. Von dem Flügel und den übrigen Instrumenten wird nun dieser, einen einzigen Takt lange Gedanke imitirt, bis in seiner canonischen Engführung der Satz zu ersterben scheint doch bald wird es wieder lebendiger; die Violine ergreift den ersten Takt des Hauptthema's, die Oberstimme des Flügels folgt nach, während das Violoncell den zweyten Takt des Nebenthema's vorträgt. Nun entsteht ein Ringen und Kämpfen sämmtlicher Stimmen. Zwey Takte — ein Takt — drey Noten des Hauptthema's, ( ) in gerader und rückgängiger Bewegung, sind in canonischen Imitationen durch einander verschlungen. Dies ist der originellste, künstlichste Theil des ganzen Allegro's, und Rec. setzt ihn her, zur augenblicklichen Einsicht der Kenner.

(Siehe das Beyspiel No. 3)

Jetzt kehrt das Hauptthema in der ursprünglichen Tonart wieder, und man erwartet, nach der gewöhnlichen Einrichtung der Instrumental-Stücke dieser Art, die Rückkehr des ersten Theils, der nun auch bey dem Eintritt des zweyten Thema's in der Tonica bleibt. Es ist dem aber nicht so, der geniale Meister überrascht durch eine schnelle Wendung in D moll, in welcher Tonart das Thema wiederholt wird,* worauf der Satz in B dur geht, und das zweyte, so singbare Thema eintritt. Mit dem chromatisch aufsteigenden Bass geht der Satz in A dur und dann in D dur zurück.

worauf das Schlussthema des ersten Theils in veränderter Gestalt folgt, indem die Figur in Achteln erst von Violine und Violoncell unisono, dann von der Oberstimme des Flügels, dann aber von dem Bass des Flügels vorgetragen wird. Bey der Reprise des zweyten Theils wird das zweyte Hauptthema noch einmal in G dur in canonischen Imitationen der drey Instrumente wiederholt, die den Satz in D dur zurückführen, worauf das Ganze mit dem ersten Theile des Hauptthema's unisono schliesst.

Rec. hofft durch die genaue Entwicklung des Ganges in diesem genialen Prachtstück, nicht allein denjenigen, denen das Trio noch unbekannt war, eine genügende Idee davon verschafft, sondern auch dem Kenner bey dem Anhören oder Spielen desselben das tiefere Eindringen in den Geist des Stücks, der sich eben in den verschiedenen contrapunctischen Wendungen eines kurzen, faslichen Thema's ausspricht, erleichtert zu haben. Zu Erreichung dieses Zweckes schien es es auch nicht, die Partitur des emphatesten, schwierigsten Theile ganz einzurücken.— Der zweyte Satz, ein *Largo assai ed espressivo*, trägt den Charakter einer sanften, dem Gemüth wohlthuenden Wehmuth. Das Thema ist wieder in acht Beethovenscher Manier, aus zwey ganz einfachen, nur 1 Takt langen Figuren, in die sich der Flügel und die übrigen Instrumente theilen, zusammengesetzt.

(Siehe das Beyspiel No. 4)

Es enthalten diese wenigen harmonisch-reichen Takte wieder den Stoff, woraus das Ganze gewebt ist. Vorzüglich ist es die Figur des Violoncells im neunten Takte, mit dem Contrathema im Flügel, das sich so schön verbindet, die immer wieder in Imitationen vorkommt, und auch das Hauptthema im zweyten Takte des Flügels ist von eingreifender Wirkung, wenn es vom Violoncell aufgefasst, und weiter fortgeführt wird.

Die Modulation ist übrigens gar nicht verwickelt, und Rec. erwähnt nur noch einer Eigenheit, die diesen Satz vor so vielen Flügel-Compositionen auszeichnet und hervorhebt. Zu dem Hauptthema, wenn es Violine und Violoncell vortragen, hat der

Flügel meistentheils einen Satz in 64theil Sextolen die pp. und *leggiermente* vorgetragen werden sollen.

Es ist dies fast die einzige Art, wie auch der *Ton* eines guten Flügels auf eine überraschende, wirkungsvolle Weise geltend gemacht werden kann. Werden nämlich diese Sextolen, mit aufgehobenen Dämpfern und dem Pianozug, mit *geschickter*, leichter Hand gespielt, so entsteht ein Säuseln, das an Aeolsharfe und Harmonica erinnert, und, mit den Bogentönen der übrigen Instrumente vereinigt, von ganz wunderbarer Wirkung ist. — Rec. that zu dem Pianozug und den Dämpfern auch noch den sogenannten Harmonicazug, der bekanntlich das Manual verschiebt, so, dass die Hämmer nur eine Saite anschlagen, und aus dem schönen Streicherschen Flügel schwebten Töne hervor, die wie duftige Traumgestalten das Gemüth umfingen und in den magischen Kreis seltsamer Ahnungen lockten. — Der Schlusssatz, Presto, D dur, hat wieder ein kurzes, originelles Thema, das in manchen Wendungen und sinnreichen Anspielungen durch das ganze Stück, im Wechsel verschiedener Figuren, immer wieder durchblickt.

(Siehe das Beyspiel No. 5.)

So wie der Sturmwind die Wolken verjagt, mit im Augenblick wechselnden Lichtern und Schatten — wie sich dann im rastlosen Jagen und Treiben Gestalten bilden, verfliessen und wieder bilden — so eilt nach der zweyten Fermate der Satz unaufhaltsam fort. — Mit einem Unisono des Flügels, wenn Violine und Violoncell eine neue, die Scala bis zur Quinte durchschreitende Figur canonisch imitiren, wendet sich der Satz nach A dur, F dur etc. Es erfolgen Imitationen des Hauptsatzes, wie z. B.

bis in B dur das ganze erste Thema einzutreten scheint, welches aber auf eine originelle Weise weiter geführt wird, die mehr als je eine den Beethovenschen Styl, der sich in den Schlussätzen vorzüglich durch ein fortdauerndes, immer steigendes Drängen und Treiben zeigt, ausspricht. Der Schluss des ersten Theils führt in das erste Hauptthema hinein, so, dass gar kein merkliches Absetzen, das den ersten Theil von dem zweyten scheidet, entsteht, welches dem in rastloser Unruhe fortstrebenden Charakter des ganzen Satzes angemessen ist. Der zweyte Theil fängt mit einer Durchführung und Imitation des Unisono's im ersten Theile an, und da es den Rec. in der That zu weit führen würde, alle die neuen einzelnen Wendungen und die originelle Structur des ganzen zweyten Theils so genau zu entwickeln, dass er verstanden würde, welches nur durch Beyspiele geschehen könnte: so begnügt er sich aus dem zweyten Theile nur eine einzige canonische Imitation einer Figur in Viertel-Triolen, die bisher noch nicht vorkam, herzusetzen, da diese wieder mit unverkennbaren Zügen den Meister individualisirt.

(Siehe das Beyspiel No. 6.)

Unerachtet der Gemüthlichkeit, die in dem ganzen Trio, selbst das wehmuthsvolle Largo nicht ausgenommen, herrscht, bleibt doch der Beethovensche Genius ernst und feyerlich. Es ist, als meynte der Meister, man könne von tiefen, geheimen Dingen, selbst wenn der Geist, mit ihnen innig vertraut, sich freudig und fröhlich erhoben fühlt, nie in gemeinen, sondern nur in erhabenen, herrlichen Worten reden, das Tanzstück der Inspirierten kann nur ein hochjauchzender Hymnus seyn. Auch Rec. ist überzeugt, dass die reine Instrumental-Musik, da, wo sie nur durch sich als Musik und nicht vielleicht zu einem bestimmten Zweck dramatisch wirken soll, das unbedeutend Spasshafte, die tändelnden Lazzi, vermeiden soll. Es sucht das tiefe Gemüth für die Ahnungen der Freudigkeit, die herrlicher und schöner als hier in der beengten Welt, aus einem unbekannten Lande herübergekommen, ein inneres, wonnevolles Leben in der Brust entzündet, einen höheren Ausdruck, als ihn geringe Worte, die nur der befangenen, irdischen Lust eigen, gewähren können. Rec. behält sich vor, am Schlusse der Recension des zweyten Trios, zu dem er sich jetzt wendet, noch einmal hierauf zurück zu kommen, und zwar bey Gelegenheit der gerechten Klage, die er darüber, dass recht viele gute Klavierspieler so schwer zum Vortragen Beethovenscher Compositionen zu bewegen sind, erheben muss.

No. 2. Das fliessende, in einem ruhigen Charakter gehaltene Thema des Einleitungs-Satzes

Poco sostenuto. Es dur, ganzer Takt, wird von den drey Instrumenten in einer canonischen Imitation vorgetragen.

(Siehe das Beyspiel No. 1.)

Aber schon im eilften Takte erscheinen, während Violine und Violoncell eine einzelne Noten anschlagen, in der Oberstimme des Flügels lebhaftere Figuren in Sechzehntheilen und Sechzehntheil-Triolen, bis wieder ein gar gemüthliches, ausdrucksvolles Thema zu dem Ruhepunct in der Dominante führt, worauf ein *Allegro ma non troppo*, Es dur, $\frac{6}{8}$ Takt, eintritt. (Siehe das Beyspiel No. 2.) Ungeachtet des Sechsachteltaktes, der sonst dem Hüpfenden, Scherzhaften so eigen ist, behauptet doch dieser Satz in seiner ursprünglichen Gestalt, so wie in seinen mannigfachen Wendungen, einen ernsten und — es sey der Ausdruck erlaubt, adelichen Charakter. Unwillkürlich ist Rec. an manche Mozartsche Composition gleichen Schwunges, vorzüglich an das Allegro der herrlichen Symphonie in Es dur, die unter dem Namen des Schwanengesanges bekannt ist, erinnert worden; er spricht indessen eine ganz ausschliesslich von dem Thema, nicht aber von der weitern Ausführung und der Structur des Satzes, in der wieder der Beethovensche Genius auf die originellste Weise hervortritt. Nach einigen, aus dem Hauptthema genommenen Gedanken in der Oberstimme des Flügels u. der Violine, als da sind:

u. a. m. folgt in dem 21sten Takte ein zweytes, herrliches Thema, noch in der Haupttonart Es dur, das erst zur Begleitung des Flügels von dem Violoncell, dann aber von der Oberstimme des Flügels und der Violine all Ottava, vorgetragen wird. Nun wendet sich der Satz nach der Dominante, und, wie in den $\frac{6}{8}$ Takt eingeschoben, tritt wiederum unisonisch imitirt das Thema des Einleitungssatzes, wiewol anders in die Instrumente vertheilt, ein. (Siehe das Beyspiel No. 3.) So wie der Satz hier gestellt ist, klingt er wie ein unerwartet eintretender Choral, der das künstliche Gewebe plötzlich durchbricht, und wie eine fremde, wunderbare Erscheinung das Gemüth aufregt. — Nur ein geübteres Ohr wird augenblicklich den Einleitungssatz wieder erkennen, so ganz anders, so neu erscheint er, und es beweiset den überschwenglichen Reichthum des genialen Meisters, der die Tiefen der Harmonie ergründet, dass einem einzigen Gedanken von ein paar Takten so viele Motive entspriessen, die sich ihm, wie herrliche Blüthen und Früchte eines fruchtbaren Baumes, darbieten. Der erste Theil schliesst in B dur mit einer Triolenfigur des Flügels, zu der Violoncell und Violine das Hauptthema abgekürzt berühren, und es geht der Schluss unmittelbar zum Anfange des ersten Theils über. Bey der Reprise wird die Triolenfigur weiter fortgeführt, indem Violoncell u. Violine, einander imitirend, erst vier und dann nur zwey Noten des Hauptthema's anschlagen.

(Siehe das Beyspiel No. 4.)

Rec. erwähnt noch des enharmonischen Ueberganges aus Des moll in H dur, in dem 18., 19. und 20sten Takte, der, ohne im mindesten so grell zu seyn, wie manche Modulationen der Art in neuern Compositionen, doch von der frappantesten Wirkung ist. Der Meister hat in dem Flügel und dem Violoncell im 20sten Takte Ces dur vorgezeichnet, die Violine aber schon H dur nehmen lassen.

(Siehe das Beyspiel No. 5.)

Offenbar geschah es, weil die Intonation nach den vorhergegangenen Pausen dem Spieler sehr erleichtert wurde, und bey dem Flügel ohnedies nur von der gleichschwebenden Temperatur, die keinen Unterschied zwischen H dur und Ces dur gestattet, die Rede seyn kann. Die Rückkehr nach Ges moll geschieht rasch durch drey Accorde

Nach dem wieder eingetretenen Hauptthema in der Tonica ist die weitere Ausführung, nur geringe abgeändert, dem ersten Theile gleich, nur dass der Satz auch nach dem zweyten eingetretenen Hauptthema in der Tonica beharrt. Noch vor dem Schlusse kehrt der Einleitungssatz im ganzen Takt wieder, nachdem er aber nur neun Takte gedauert, tritt der $\frac{6}{8}$ Takt und das Hauptthema wieder ein, mit dem in der Abkürzung das Allegro schliesst. Ungeachtet die Elemente, aus denen dieser Satz geschaffen, verschiedenartiger sind, als man es sonst bey Beethovenscher Musik gewohnt ist, da der zweyte Satz des Allegro's mit dem ersten wenig verwandt ist, und das dritte, der Einleitung entnommene Thema vollends fremdartig erscheint: so steht doch alles in einem Gusse kräftig da, und der wahrhaft musikalische Zuhörer wird leicht den freylich complicirten Gang des Allegro's auffassen, wenn auch vielleicht dem ungeübteren Ohr manches im Anfange nicht deutlich werden konnte. — Der folgende Satz, Allegretto, C dur,

$\frac{3}{4}$ Takt, hat ein gefälliges, singbares Thema und ist nach der Art, wie Haydn, vorzüglich in Symphonieen, manches Andante gesetzt hat, aus variirenden Zwischensätzen im Minore, nach denen das Haupt-Thema immer wieder im Majore lichtvoll eintritt, gewebt. (Siehe das Beysp. No. 6.) Auch in diesem Allegretto bleibt der Meister dem wahren Styl dieser Art Comp. getreu, indem der Satz so durch die drey Instrumente verflochten ist, dass sie nur zusammen den Begriff des Ganzen geben. Jede Figur ist reiflich erwogen und greift an gehöriger Stelle wirkungsvoll ein; ja selbst der Anfang kehrt öfters in weiterer Ausführung und schärfer den Charakter des Stücks aussprechend wieder; wie z. B. am Ende des ersten Minore und bey dem Schlusse. Rec. muss sowol hier, als bey dem folgenden *Allegretto ma non troppo*, As dur, $\frac{3}{4}$ Takt, um nicht zu weitläufig zu werden, auf die Einsicht, auf das Studium des Werkes, das jeden wahren Musiker erfreuen und erheben wird, verweisen, da nur Beyspiele, die die billigen Schranken einer Recension überschreiten würden, das deutlich machen könnten, was er wol noch sagen möchte. Nur sey es ihm erlaubt, zu bemerken, dass das herrliche Thema dieses Allegretto's, des eigentlich der durch Haydn unter dem Namen Menuetto eingeführte pikante Mittelsatz ist, ihn wieder an den hohen, edlen Adlerschwung Mozartscher Sätze ähnlicher Art erinnert hat.

Das Trio hat eine ganz originelle Structur, indem es aus abgebrochenen Sätzen, in denen Violoncell und Violine mit dem Flügel wechseln, besteht. (Siehe das Beyspiel No. 7.) In eben diesem Trio modulirt der Meister in keckem Vertrauen auf seine Macht und Herrschaft über das Reich der Töne auf folgende Weise: (Siehe das Beyspiel No. 8.) Man sieht, welchen Reichthum pikanter Effecte das enharmonische System darbietet: aber Rec. dürfte auch wol die Meynung jedes ächten, geschmackvollen Musikers für sich haben, wenn er den Gebrauch dieser Mittel nur dem tief erfahrnen Meister vertraut, und jeden, der noch nicht in den innersten Zauberkreis der Kunst getreten, recht sehr davor warnt. Nur der Künstler, der den excentrischen Flug seines Genie's durch das eifrigste Studium der Kunst zügelte, der so die höchste Besonnenheit erlangte, und nun über das innere Reich der Töne herrscht, weiss es klar und sicher, wo er die frappantesten Mittel, die ihm die Kunst darbietet, mit voller Wirkung anwenden soll, und der Schüler, oder gar der blinde Nachahmer ohne Genie und Talent, wird da am ersten fehlgreifen, wo er gerade es vorhat, mit aller Macht u. Kraft zu wirken. — Bey dem Schlusssatz, Allegro, Es dur, $\frac{2}{4}$ Takt, trifft nun alles das wieder ein, was Rec. schon bey der Beurtheilung des letzten Satzes im ersten Trio sagte. Es ist ein fortdauerndes, immer steigendes Treiben u. Drängen — Gedanken, Bilder, jagen im rastlosen Fluge vorüber, und leuchten und verschwinden, wie zuckende Blitze — es ist ein freyes Spiel der aufgeregtesten Phantasie. Und doch ist dieser Satz wieder aus wenigen kurzen Gedanken, aus innigst mit einander verwandten Figuren gewebt. (Siehe das Beyspiel No. 9.) Die ersten sechs Takte scheinen nur die Einleitung zu dem eigentlichen einfachen Thema, das erst im siebenten Takte eintritt, zu seyn: allein gerade dieser zur Einleitung dienende Gedanke, mit den anschlagenden Accorden der Violine, des Violoncells und des Flügelbasses, wird weiterhin in den mannigfaltigsten Wendungen und Anspielungen durchgeführt. Nachdem die Violine, dann wiederum der Flügel, das Thema weiter geführt, das Violoncell nur den ersten Takt desselben angeschlagen, so wie die Violine denselben in noch einmal so geschwinden Noten (Sechzehntheilen) imitirt hat, tritt im 31sten Takte jener Einleitungs-Satz wieder ein. Eine Art Cadenz des Flügels in Triolen führt in C moll — wieder jener Einleit.-Satz — eine Cadenz der Violine in G moll — noch einmal der Einleitungs-Satz — eine Cadenz des Violoncells. — Nun folgt ein neues Thema in Viertelnoten, das ruhiger gehalten ist, aber nur wenige Takte dauert, denn ein neuer Sturm treibt den Satz durch G moll, G dur, C dur, bis jener Satz, womit das Allegro anfing, wieder durch G moll, C moll, in die Haupttonart und in die Reprise des ersten Theils zurückleitet. Mit derselben Figur fängt der zweyte Theil an, und nun sind es eben jene einzelnen Accorde des Anfangs, so wie die Figur in Sechzehntheilen, den alle drey Instrumente einander imitirend vortragen, welche zu der künstlichsten, frappantesten Durchführung in den kühnsten Modulationen Anlass geben. Ohne Einsicht der Partitur ist kein anschaulicher Begriff der originellen Behandlung möglich, Rec. setzt daher die

ganze Stelle her, indem er sie, selbst bey der Kenntniss des Tons, die grössere Aufmerksamkeit zu beleben, und das Studium des Kunstwerks zu erleichtern glaubt. (Siehe das Beyspiel No. 10.) Nach einer Unterbrechung von nur acht Takten, die selbst wieder auf die Figur des ersten Satzes anspielen, tritt dieser abermals ein, und führt mit dem lieblichen Hauptthema in die Tonica zurück. Die weitere Structur entspricht dem ersten Theile, nur sind die Modulationen verändert, und der sangbare Mittelsatz, der im ersten Theil, in G dur vorkam

wird nicht allein in C dur wiederholt, sondern auch, bey der Rückkehr des Satzes in die Tonica, in Imitationen aller Instrumente weiter durchgeführt. Er erscheint endlich noch abgekürzt in einer Art Engführung, und nun stürmt wieder der Einleitungssatz daher, der mit dem Hauptthema wechselnd einlenkt zu dem brillanten, brausenden Schlussperioden mit Sechzehntheilen in allen Instrumenten führt. —

Es giebt in diesen Trios, wenn von blosser Fingerfertigkeit und halsbrechenden Passagen auf und ab mit beyden Händen, in allerley seltsamen Sprüngen und possierlichen Capriccen die Rede ist, am Flügel gar keine besondere Schwierigkeit, da die wenigen Läufe, Triolenfiguren u. dergl. m., wol jeder geübte Spieler in der Hand haben muss: und doch ist ihr Vortrag bedingt recht schwer. Mancher sogenannte Virtuos verwirft die B.sche Flügel-Composition, indem er dem Vorwurfe: Sehr schwer! noch hinzufügt: Und höchst undankbar! — Was nun die Schwierigkeit betrifft, so gehört zum richtigen, bequemen Vortragen B.scher Composition nichts geringeres, als dass man ihn begreife, dass man tief in sein Wesen eindringe, dass man im Bewusstseyn eigner Weihe es kühn wage, in den Kreis der magischen Erscheinungen zu treten, die sein mächtiger Zauber hervorruft. Wer diese Weihe nicht in sich fühlt, wer die Musik nur als Spielerey, nur zum Zeitvertreib in leeren Stunden, zum augenblicklichen Reiz stumpfer Ohren, oder zur eignen Ostentation tauglich betrachtet, der bleibe ja davon. Nur einem solchen steht auch der Vorwurf: Und höchst undankbar! zu. Der ächte Künstler lebt nur in dem Werke, das er in dem Sinne des Meisters aufgefasst hat, und nun vorträgt. Er verschmäht es, auf irgend eine Weise seine Persönlichkeit geltend zu machen, und all' sein Dichten und Trachten geht nur dahin, alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloss, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen, dass sie den Menschen in lichten, funkelnden Kreisen umfangen, und seine Phantasie, sein innerstes Gemüth entzündend, ihn raschen Fluges in das ferne Geisterreich der Töne tragen. — Dass es wenig solche eigentliche Künstler, wahrhafte Virtuosen giebt, da leider auch in der Kunst der Egoism, die ledige, leere Prahlsucht, um sich greift, ist eben so gewiss, als dass man wol wenige Kenner antrifft, die sich von dem tiefen Geist des einzigen Meisters ganz angeregt und erhoben fühlen. Seitdem es Mode geworden ist, die Musik nur so nebenher zum Vertreiben der Langweile in der Gesellschaft zu benutzen, soll alles leicht, gefällig, angenehm — das heisst, ohne alle Bedeutung u. Tiefe seyn, und da leider Componisten genug auf der Erde wandeln, die dem Zeitgeist fröhnen, so giebt es denn leere Speise gar viel. Auch manche nicht gänzlich schlechte Musiker klagen über die Unverständlichkeit Beethovenscher, selbst Mozartscher Compositionen; es liegt da aber an der subjectiven Imbecillität, die es nicht zulässt, das Ganze in seinen Theilen zusammen zu fassen und zu halten. Sie rühmen daher immer an schwachen Compositionen die grosse *Klarheit*. — Rec. ist es so gut geworden, mehrere B.sche Compositionen von einer geistreichen Dame, die den Flügel mit Virtuosität spielt, so vortrefflich zu hören, dass er es recht deutlich einsah, wie nur das, was der *Geist* giebt, zu achten, alles übrige aber vom Uebel ist. —

Möchten glücklichere Verhältnisse in der Kunstwelt es der Verlagshandlung möglich machen, Beethovens Instrumental-Compos. in Partitur herauszugeben: was für eine überreiche Fundgrube für das wahre Studium der Musik würde sich da dem Künstler, dem Kenner öffnen! Mit diesem Wunsche schliesst Rec. seinen Aufsatz, worin er so manches ausgesprochen, was ihm recht eigentlich auf dem Herzen lag.

Briefe über die Musik in Kassel. Achter Brief.

(Beschluss aus der 8ten No.)

Theater. 2) *Oper*.

Von *vier* neuen Opern haben wir, in dieser Zeit, folgende gehört: 1) *Le Magicien sans Magie*,

Op. com. in 2 Akt. v. Nicolo. Ein fades, gedehntes Sujet, mit einer gemeinen, alltäglichen Musik. Das einzige bedeutende Stück darin ist ein fugirtes, der Situation angemessenes Terzett, welches recht gut angelegt und durchgeführt ist. — 2) *Lully et Quinault*, Op. com. in 1 Akt. v. Nicolo. Das Sujet ist im Grunde ein Caricaturgemälde, und beruht auf einer unwahren Anekdote von Lully. Lully selbst erscheint darin als ein Mensch, der nichts als Essen im Kopf hat, und Quinault als ein ätzlicher Lächeskrämer. Beyde Charaktere sind durchaus verzeichnet. Die Musik hat, (wie denn doch die meisten Werke dieses Componisten) ohne ausgezeichnet zu seyn, manches Gute. — 3) *Jean de Paris*, kom. Oper in 2 Akt. v. Boeldieu. In langer Zeit haben wir hier (von französischen Componisten) keine so brave, rechtliche Musik gehört, als diese. Boeldieu hat darin, als ein Mann von Talent und feiner Urtheilskraft, alle die Vortheile, die ihm das, für die Bühne so wirksame Gedicht an die Hand gab, trefflich benutzt. Ausgezeichnet sind darin, ausser der recht originell durchgeführten Ouverture, das erste Trio des 1sten Akts, das 2te und letzte Duett des 2ten Akts, und vorzüglich das sehr grosse und lange, fast ganz (sowol vom Dichter, als vom Componisten) in italienischer Manier behandelte Finale des ersten Akts. *Schlecht* ist in dieser Oper nichts. Bey dem Wust französischer Dudeley, wodurch jetzt auch in Deutschland der Geschmack verdorben, und so manches brave deutsche Talent, das sich zu dieser Leyerey nicht hergeben mag, verdrängt wird, verdient diese Oper eine ehrenvolle Ausnahme, und mehr, als bey weitem die meisten andern französ. Opern, einen Platz auch auf allen deutschen Bühnen. 4) *La Vestale*, grosse Op. in 3 Akt. von Spontini. Weit entfernt, das *Meisterstück* zu seyn, für welches diese Oper selbst von manchen *deutschen* Kunstrichtern erklärt wird, ist es doch im Ganzen eine sehr gute Musik, die mehrere bedeutende Vorzüge, aber auch viel Schwächen und Mängel hat. Unter das Geringste darin gehört die Ouverture. Das Thema ist eine Reminiscenz aus Vogels Demophoon. Sie ist ohne Plan, in buntem Gewirre hingeschrieben, einseitig und doch ohne Einheit, oft bizarr und doch ohne Charakter, auch voll harmonischer Fehler. Besser sind die Gesangstücke; einzelne Stellen sogar vortrefflich, andere dagegen gemein, und so das Ganze eigentlich doch ohne gesicherten Styl. Was man musikal. Theatereffecte nennet, versteht Hr. Sp., rechnet darauf wol vor allem, und hat sich, nach der Aufnahme seines Werks an vielen Orten, auch nicht verrechnet. Eine detaillirte Beurtheilung dieser Oper (deren wir zwar schon mehrere, abermals parteyische einseitige haben) gehört nicht in solch eine Relation. Doch bin ich auf Verlangen (da man vermuthlich meinen Ausspruch sehr ketzerisch finden wird) zu Belegen des Behaupteten erbötig. Es ist bey diesem Werke auch sehr die Frage, ob die Handlung durch die Musik, (wie es eigentlich seyn sollte,) oder die Musik durch die Handlung gehoben wird, und ob die Sensation, die das Werk gemacht hat, nicht *mehr* auf Rechnung der Handlung und der vom Componisten angewandten Instrumenten-Masse, als auf Rechnung der Gedanken und ihrer Ausführung, in harmonischer, melodischer, rhetorischer u. rhythmischer Hinsicht, zu schreiben sey. Doch über dergleichen Untersuchungen sind heut zu Tage bey weitem die meisten Wortführer hinweg. Wenn nur alles recht mit Dissonanzen gesalzen ist, und übergens die Trompeten, Posaunen und Pauken das Ihrige thun! — 5) *Les Rivaux*, Op. com. in 1 Akt. Der Dichter ist unbekannt, die Musik vom hiesigen königl. Kammerherrn und Ceremonienmeister, Hrn. v. La Fleche, einem sehr talentvollen *Dilettanten*. Die Composition ist, in Hinsicht des Gesanges, fliessend und angenehm, in Hinsicht der Harmonie, wenn auch nicht tief, doch klar, und rein im Satz. Das Sujet aber ist schlecht und fiel durch. — Ausser diesen neuen Opern gab man Wiederholungen. Ich setze Ihnen hier das Verzeichnis der, vom 1sten Juny bis Ende Decb. a. aufgeführten Opern her. Die beygefügte Zahl zeigt an, wie oft eine Oper in dieser Zeit gegeben wurde. 1) Von *Berton*. Le grand Deuil. 1. Les maris garçons. 2. Montano et Stephanie. 3. Aline, 1. 2) Von *Blangini*. La Fée Urgèle. 2. 3) Von *Boeldieu*. La jeune Femme colère. 3. Le Calif de Bagdad. 3. Ma Tante Aurore, 3. Jean de Paris. 2. 4) V. *Champein*. Les Dettes. 1. 5) V. *Cherubini*, les deux Journées. 2. (¹) 6) Von *Della Maria*. Le Prisonnier. 2. Opéra Comique. 2. 7) V. *Dalayrac*. Adolph et Clara. 4. Leon, ou le chateau de Montenero. 3. La Soirée orageuse. 3. La Maison isolée. 2. Ambroise. 2. Maison à vendre. 2. 8) V. *Gaveaux*. La Jambe de bois. 2. Le petit matelot. 1. Le Bouffe et le Tailleur. 2. 9) V. *Grétry*. La Caravane de Caire. 1. L'Epreuve villageoise, 3. Raoul, Barbe-Bleu, 2. La fausse

magie. 2. Zemire et Azor. 2. Le Tableau parlant 1 Richard, Coeur de Lion. 1 10) V. Kreutzer. Lodoiska 4 Jadis et aujourd'hui 1. 11) Von Lemoine Les Pretendus 5 12) Von Le Sueur. La Caverne 4. 13) V. Méhul Une folie. 5 Helene 2. Les deux Aveugles de Tolede. 5. 14) V. Monsigny Le Deserteur 2 La belle Arsène 1. 15) V. Nicolo. Ordicalde, ou le Magicien sans magie 2 Lulli et Quinault. 5. Un jour à Paris 2 16) V. Piccini l'Avis au Public 1. 17) V. Sacchini. Oedipe à Colonne 1. 18) V. Spontini La Vestale. 2 19) V. Solié. Le Secret. 2. Diable à quatre. 1

2) *Deutsche Vorstellungen.* Der taube Kapellmeister, Intermezzo v. Weigl 4 Der Kapellm. Paukendorf, Intermezzo 2. Die beyden Freunde, Intermezzo 5 Der Dorfbarbier, Op. in 2 Akt. von Schenk. 2

5) *Ballet.* Neue Ballete sind in dieser Zeit nicht gegeben werden Vielleicht will man das Verlangen darnach durch Abnutzung der alten noch mehr vergrössern Hier haben Sie das Verzeichniss der in dieser Zeit *wiederholten* Ballets. Die beygefügte Zahl bezeichnet dasselbe, wie oben bey den Opern — Zephire et Flore. 2. Les Masques 4 La Joute. 4 Annette et Lubin 4. La fille mal gardée 5 Les Innocents 6 La Rosière 2 Pigaro. 5 Les jeux de Paris 5 Amphion 4 La Dansomanie 4. Les Noces de Village 4. Paul et Rosette 4 Zeit 5 La Fête indienne 5 Une Soirée de Dhely 2

Hr Taglioni hat seine Stelle als Balletmeister wieder niedergelegt, welche Hr Aumer (der vorher Balletmeister war) wieder übernommen hat. —

In der Oper (auch im Schauspiel) hat eine gewisse Dem. Clara debutirt. Sie ist noch sehr jung und nicht ohne Anlage, scheint aber schon viel von sich selbst zu halten Ihre Stimme ist schwach, aber recht angenehm Ihr Vortrag ziemlich präcis, aber etwas kalt Sie trat als Clara in Dalayracs *Adolph u. Clara*, als Nichte in Kreutzers *Jadis et aujourd'hui*, und andern ähnlichen Rollen, mit Beyfall auf. — Hr. Baron v. Bouclerpern ist gegenwärtig an der Stelle des, als Präfect nach Magdeburg berufenen Hrn v. Bercoguy, Surintendant des Theaters und der Kapelle, und Hrn. Marseille le Fleche (der obenerwähnte Componist der Oper *Les Rivaux*) ist General-Director der königl. Musik. — Hr Kapellm Blangini, der während einiger Monate mit Aufträgen des Königs eine musikal Reise nach Frankreich und Mayland gemacht hatte, ist nun wieder zurückgekehrt. Zweck und Erfolg dieser Reise sind mir nicht bekannt. — Der junge Wiele, der, wie Sie aus meinen frühern Briefen wissen, sich auf königl. Kosten im Conservatorio zu Paris befindet, um sich durch des berühmten Baillots Unterricht zu bilden, hat in der letzten Concurrenz den zweyten Preis errungen, und bleibt nun noch ein Jahr daselbst, um seine Studien ganz zu vollenden. Er soll sich auf das vortheilhafteste auszeichnen und grosse Erwartungen erregen.

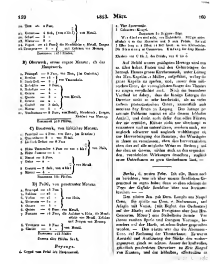
N a c h r i c h t e n

Weimar, den 17ten Febr. Die auf Befehl unsers durchlauchtigsten Herzogs und unter Aufsicht seines Kapellmeisters, des Hrn A. E Müller, erbauete, neue, grosse Orgel in der hiesigen Stadtkirche ist fertig, und, nach dem Urtheil der Kenner, so wie nach dem bewiesenen Effect auf alle Zuhörer, trefflich gelungen Hr. Wilh. Trampeli aus Adorf im Voigtlande, Neffe des verstorbenen längst berühmten Trampeli, der mehrere grosse Werke, und darunter auch das, in der leipziger Nicolaikirche errichtete, hat sie erbauet, und dadurch seine Meisterschaft bewährt. Unser durchl. Herzog, der bey der Uebergabe selbst gegenwärtig war, belohnte Hrn Tr., zum Beweis seiner Zufriedenheit, mit einem sehr schönen Geschenk, und mit dem Prädikat als Hoforgelbauer Es folgt hier die Disposition dieser Orgel, wobey man sich, um von Männern vom Metier leichter verstanden zu werden, der unter ihnen gewöhnlichen Kunstausdrucke bedienet.

Disposition der neuerbaueten Orgel zu Weimar.

A) Hauptwerk, von gravitätischer Mensur.

1 Principal, 16 Fuss, von feinem Zinn (im Gesichte.)
2 Quintatön, 16 Fuss, die tiefe Octave von Holz, die übrigen von Metall.
3 Octave — 8 Fuss, die tiefe Octave v. Zinn, (im Gesicht.)
4 Viola da Gamba 8 Fuss, } von Metall.
5 Spitzflöte — 8 -
6 Spitzflöte — 4 -
7 Octave — 4 -
8 Quinte — 3 -
9 Octave — 2 -



20. Terz — 2 Fuss, } von Metall.
21. Cornet — 4 fach, (von c bis f)
22. Scharf — 3 -
23. Mixtur — 8 -
24. Fagott — 16 Fuss } die Mundstücke v. Metall, Zungen
25. Trompete — 8 - } und Krücken von Messing.

Zusammen 1285 Pfeifen.

B) Oberwerk, etwas engere Mensur, als das Hauptwerk.

1. Principal — 8 Fuss, von Zinn, (im Gesichte.)
2. Bordun — 16 - } von Tannenholz.
3. Stark Ged. — 8 -
4. Rohrflöte — 8 Fuss, } von Metall.
5. Rohrflöte — 4 -
6. Octave — 4 -
7. Quinte — 3 -
8. Octave — 2 -
9. Cymbel — 3 fach,
10. Mixtur — 5 -
11. Vox humana — 8 Fuss, von Metall, Mundstück, Zungen, Krücken von Messing.

Zusammen 918 Pfeifen.

C) Brustwerk, von lieblicher Mensur.

1. Principal — 4 Fuss von Zinn, (im Gesichte)
2. Quintatön — 8 - von Metall.
3. Lieblich Gedact — 8 Fuss } von Holz,
4. Flûte Traversière 8 Fuss — von c bis f
5. Flûte d'amour — 4 -
6. Nasat — 3 Fuss, } von Metall.
7. Octav — 2 -
8. Cornett — 3 fach, von c bis f
9. Mixtur — 4 -

Zusammen 551 Pfeifen.

D) Pedal, von penetranter Mensur.

1. Principal — 16 Fuss } von Holz,
2. Subbass — 16 -
3. Violon — 16 -
4. Untersatz — 32 -
5. Octave — 8 -
6. Quinte — 6 Fuss von Metall,
7. Posaune — 16 Fuss, die Aufsätze v. Holz, die Mundstücke von Metall, Krücken und Zungen von Messing.
8. Trompete — 8 Fuss } von Metall.
9. Clarine — 4 -

Zusammen 243 Pfeifen

Summa aller Pfeifen 3028.

Beyzuge.

1. Coppel vom Pedal in's Hauptmanual.
2. Vier Sperrventile.
3. Calcanten-Klingel.

Zusammen 50 Register-Züge.

Windladen sind acht, von Eichenholz. Bälge sieben, nämlich 4 zu den Manualen und 3 zum Pedale. Sie sind 5 Ellen lang u. 2 Ellen 14 Zoll breit u. von Kiefernholz. Die Stimmung ist Cammerton. Umfang der drey Manual-Klaviere von C bis f, des Pedals, von C bis d.

Auf Befehl unsers gnädigsten Herzogs wird nun an allen hohen Festen und den Geburtstagen des herzogl. Hauses grosse Kirchenmusik, unter Leitung des Hrn. Kapellm. s Müller, aufgeführt, wobey die ganze Kapelle zu spielen, und, ausser dem zahlreichen Chor, die vorzüglichsten Sänger des Theaters zu singen verpflichtet sind. Noch ein besonderer Vortheil ist dabey, dass die hiesige Liturgie den Director nicht so sehr beschränkt, als an vielen andern protestantischen Orten, namentlich auch meistens bey Ihnen in Leipzig. Das hiesige gesammte Publicum nimmt an alle diesem lebhaften Antheil, und dankt auch dafür dem edlen Fürsten, der nie ermüdet, Künste nicht nur überhaupt zu ermuntern und zu unterstützen, sondern auch, was ungleich schwerer und zugleich wohlthätiger ist, zur Hervorbringung des Reinsten, des Würdigsten in ihnen zu veranlassen, eben dies hervorzuheben, eben dies auf alle mögliche Weise zu fördern; und der eben an diesem, mithin auch an den erquickenden, veredelnden Wirkungen desselben, zugleich seine Unterthanen so gern theilnehmen lässt. —

Berlin, d. 20sten Febr. Ich eile, Ihnen noch zu berichten, was ich über unsern friedlichen Gegenstand zu sagen habe; denn so eben scheinen die *Tage der Gefahr* furchtbar über uns hereinzubrechen — —

Den 25sten Jan. gab Dem. Longhi aus Neapel Conc. Sie spielte ein Conc. v Nadermann, und Adagio mit Variat. (mit Begleit. des Orchesters) auf der Harfe; auf dem Fortepiano aber (mit Hrn. Concertm. Möser) eine Steibeltsche Sonate. Von ihrem raschen Spiele und feurigen Vortrage, besonders auf der Harfe, ist schon früher gesprochen worden. — Den 24sten war das 4te Abonnem.-Conc. auf Rechnung der Theaterkasse. Es war in Auswahl und Ausführung der Stücke den vorhergegangenen gleich zu achten. Ausser der kraftvollen, gründlich gearbeiteten Ouverture zu *Eric Ejegod* von Kunzen, und der lebhaften, effectvollen zu

Lenore d. Wenee von Elmer, spielten Hr. Möser ein Violinconc. v. Kreutzer, Hr. Tausch d. Sohn ein Klarinettconc., von seinem Vater arrangirt, u. die Hrn. Böttcher und Schneider ein Conc. für zwey Waldhörner. Hr. Eunike sang, mit seiner schönen, gebildeten Stimme und seinem ausdrucksvollen Vortrag, eine Scene v. Cannabich, und mit Mad. Müller ein Duett aus Righini's *Arianna*. — Den 4ten Febr. gab Hr. C. Henning Conc. Er bewährete das frühere über sein trefflichem Violinspiel gefällete Urtheil durch ein Concertante für zwey Violinen (mit Hrn. Möser,) von seiner Composition, wo es denn noch besonders interessant war, den Wettstreit beyder Virtuosen zu beobachten. Sehr willkommen war auch ein Doppelconc. für Pianoforte und Violin, diese gesp. v. Hrn. H., jenes v. Hrn. Veit, die Composition von dem genialen Mayer-Beer. Diese war aber mehreren Zuhörern zu dunkel, und fand daher nicht allgemeinen Beyfall. Hr. Beschort sprach ein Gedicht von Fr. Heyne: der Schutzgeist der Menschheit oder Gemälde des Tages einer Schlacht — mit, jetzt hier sehr beliebten, musikal. Zwischensätzen und Chören, von Hrn. Hennings Composition. Dieser hatte hier Gelegenheit, viel Kraft und auch Sanftheit in seiner Kunst zu zeigen, und die Aufgabe war von ihm zur Zufriedenheit der Zuhörer gelöset. — Den 7ten gab Mad. Grobenschutz Conc. Die Herren Seidel und Möser führten es an. Sie spielte, in ihrer gefälligen, doch auch lebhaften Weise, Compositionen von dem geistreichen C. M. v. Weber, nämlich ein Conc. und Variat. (über Vien qua Dorina bella) für das Pianof. Interessant war noch eine Partie, unter dem Namen *Surprise* angekündigt: sie bestand aus einem Choral auf der Harmonika und einem Trio für dies Instrument und zwey Waldhörner. Von Seiten des Gesangs zeichneten sich aus, eine Scene v. Giordani, ges. von Dem. Johanna Schneider, der Tochter unsers Cammermusicus, welche recht anmuthig u. lieblich vorgetragen ward, und vierstimmige Gesänge für Männerstimmen. — Den 11ten war ein „komisches Singconcert" (sic) zum Besten der kleinen Wilhelmine Lamperi — des beliebten Amor in dem Ballet *Echo und Narcissus* — veranstaltet worden. Die Ankündigung hatte ihren Zweck erreicht: sie hatte Aufsehen gemacht. Die Ouvert. zur *Vestalin* eröffnete die komische Unterhaltung eben nicht passend. Hr. Lamperi, einst bey der nun aufgelösten Opera buffa angestellt, sang, in komischem Costume gekleidet, mit komischer Action, Arien von Cimarosa und Carese, mit Dem. Schmalz ein kom. Duett von Pär, mit den Dem. Schmalz und Schmidt, und den Herren Stümer und Blume, ein kom. Quintett von Paisiello. Hoffentlich findet das Ganze keine Nachahmung, und die Tonkunst wird wenigstens in Concerten nicht zu Spässen verwendet, hinter die wir auch nicht eben vortheilhaft vor unsrer Sorge und Noth flüchten. — Den 12ten ward im Theater zum ersten Male, und seitdem noch einigemal mit steigendem Beyfall gegeben: *Carlo Fioras*, oder der Stumme in der Sierra Morena, ein Singspiel in drey Acten mit Tanz, nach d. Franz. frey bearbeitet v. Vogel, mit Musik von Fränzel, königl. bayersch. Musikdirector. Der Inhalt, schon von frühern Darstellungen auf andern Bühnen bekannt, zeichnet sich sehr vortheilhaft vor dem, vieler andern, alten und neuen Opern aus. Das Interesse steigt mit jedem Act. Für den Schaulustigen ist durch Ballete, treffliche Decorationen etc. gesorgt. Die Musik erfüllte die Erwartungen, die man sich von Hrn. Fr., als Quartett- und Concert-Componisten, gebildet hatte, vollkommen. Die Oper wird sich sicher lange erhalten. Am meisten wurden folgende Stücke ausgezeichnet: Ouverture; 1ster Act: Isabellens Romanze, v. Dem. Eunike mit aller Innigkeit und Zartheit gesungen; Duett zwischen Alfonso (Hrn. Stümer) u. Isabella; Finale; im 2ten Act: Barbara's Lied, ges. von Mad. Eunike, (die hier ihr einnehmendes komisches Talent so trefflich gelten machte, dass sie durch die lautesten Acclamationen genöthigt war, das Lied zu wiederholen;) D. Mennels (Hrn. Gern) Cavatine; Alfonso's Arie, und das Finale, im 3ten Act: D. Barbastros (Hrn. Blume's) Recit. und Arie, u. Isabellens Arie. Der Stumme endlich ward von Hrn. Generaldirect. Iffland, und in so sprechender, meisterhafter Action dargestellt, dass Jedermann den grossen Künstler bewundern und ihm herzlich danken musste. — — Den 14ten war das jährliche Conc. zum Besten des Pensionsfonds für Wittwen und Waisen der Mitglieder des königl. Orchesters. Die neue Symphonie von Andr. Romberg, die auch hier den Kennern viele Freude machte, und eine Ouvert. von Knazen, wurden vortrefflich executirt. Dem. Schmidt sang zwey Scenen, und mit Hrn. Stümer ein Duett, sämmtlich von ihrem ehemaligen, gemeinschaftlichen Lehrer, Righini, und ganz im Geiste und in der mit Recht so beliebten Weise desselben. Hr. Töpfer spielte ein Violoncellconc.

von Bernh. Romberg; Hr. Hess blies ein von ihm gesetztes Horncone, und die Hrn. Möser u. Hering ein Concertante von Kreutzer vortrefflich.

N o t i z e n.

Wir sind den Lesern, und den Freunden der Tonkunst in der Schweiz noch schuldig, der grossen Zusammenkunft der Letztern, (der fünften, zu Zürich, im August d. vor. J.,) wenigstens Erwähnung zu thun. Sie war wieder sehr zahlreich, sowol an denen, welche thätigen Antheil nahmen, als an denen, welche sich angenehmen Genuss versprachen. Die Anrede des damal. Präsidenten der Gesellschaft, des Hrn. Nageli, ist in diesen Blättern mitgetheilt worden. In den Sitzungen wurde zum Versammlungsort für 1813 Bern erwählt, zur Versammlungszeit wieder der Mon. August. Die Tage werden später bestimmt, (und, nach eben erhaltenen Nachrichten, ist der 11te u. fgg. anberaumt.) 38 neue Mitglieder wurden erwählt, 56 hatten sich noch um die Aufnahme für die Folge beworben: es soll die Zahl der Aufzunehmenden aber für 1813 auf 25, für 1814 auf 20, und für 1815 wieder auf 10 beschränkt werden. Zu neuen Beamten wurden gewählt: zum Präsid., Hr. Decan Häfliger v. Hochdorf, zum Kapellm. Hr. Fellenberg v. Bern, zum Secretair, Hr. Adv. Russenach v. Bern, zum Bibliothekar, Hr. Kirchhofer v. Bern. — Von *Kirchenmusik* wurden aufgeführt: aus Händels Messias die Stücke, No. 2, 3, 4, 8, 9, 35—44 incl., u. 49, 50, aus Mozarts Requiem, No. 1—7 incl., u. Mozarts *Ostercantate* (o. Davide penitente) 1eter Th. A. Rombergs Symphonie aus Es dur eröffnete diese Aufführung. Das Conc. am 21sten, enthielt: Ouvert. u. Variat. für Harfen u. Blasinstr. von Nägeli, Rec. u. Arie aus Winters *Macht der Töne*, Concertante für Klarinette, Horn u. Fagott v. Breval, Rec. u. Arie v. Pedersen, Arie aus *Clemenza di Tito* v. Mozart; Ouvert. v. Jos. v. Bayer v. Rorschach, einem Mitgliede d. Gesellschaft, Rec. u. Arie v. J. Haydn, Conc. a. d. Pianof. v. Dussek, Rec. u. Arie v. Mozart, Adagio von Righini, Variat. v. Taubert, Duett aus *Sargino* v. Pär; Ouvert. v. Mozart, Rec. u. Arie v. Aukerlen, Musikdir. in Schafhausen u. Mitgl. d. Gesellschaft, Variat. f. d. Violin v. Libon, Gesänge a. *Hermann u. die Fürsten* v. Klopstock, comp. von Kuhzen, Quintett a. d. *Labyrinth* v. Winter. Dies allerdings überfüllete Conc. dauerte von nach 5 Uhr Nachmittags, bis 10 Uhr Abends: und dennoch schien das Interesse an ihm eher zu- als abzunehmen. Das Orchester bestand aus 199, das Sängerchor aus 194 Personen. Die Ausführung sowol der Kirchen- als der Concert-Musik, fährt unser Correspondent fort, gelang im Ganzen zur Zufriedenheit derer, welche die Verhältnisse und den eigentlichen Zweck der Gesellschaft gehörig im Auge behielten, und diesem gemäss ihre Kunstforderungen beschränkten. Einiges Einzelne gerieth wirklich gut, einigen Andere misslang mehr oder weniger. In den Lobpreisungen, welche davon — *nicht* in dem gedruckten Protokoll der Gesellschaft, wol aber in verschiedenen schweizerischen und deutschen Zeitungen erhoben worden sind, könnte Mehreres fine bittere Ironie genommen werden, wenn man es nicht, aus dem treuherzigen Tone, und den Beweisen von Mangel an Kenntniss der Musik in diesen Aufsätzen selbst, besser erklären lernte, und nicht überhaupt wüsste, wie leicht jedes Gemeinsame u. Nationale zu einem Enthusiasmus hinreisst, welcher hört, was er wünscht, und auch gewiss recht sehr zu rühmen ist, nur muss er nicht über Kunst und Kunstwerke urtheilen wollen — was er jedoch ermelten lassen kann. — Den 16ten gab Hr. Nageli ein Vocal-Conc. mit seiner rühmenswürdigen Singanstalt. Die Stücke waren gut gewählt, nur vom Flügel begleitet, (blos das letzte von sieben Harfen,) und die Ausführung fast durchgängig präcis, und so, dass man sich von diesem Institute viel Gutes, nicht nur für die Bildung der zahlreichen Mitglieder, sondern vermittelst derselben für die musikal. Cultur der Schweiz überhaupt, versprechen darf. —

Vom Magistrat zu Leipzig ist der, als Componist, Musikdirector und Virtuos rühmlichst bekannte Hr. Friedr. Schneider, bisher Musikdirector der Secondaschen Operngesellschaft abwechselnd in Dresden und Leipzig, zum Organisten an der Thomaskirche ernannt worden. Jeder Freund der Tonkunst in dieser Stadt freuet sich, dass nun dieser durchaus achtungswürdige Künstler und wackere Mann unter uns fixirt, und zugleich in eine Lage gebracht worden ist, wo er sein ausgezeichnetes Talent ruhiger fortbilden, dasselbe ganz seiner Neigung gemäss anwenden, und durch sein würdiges, kunstreiches Orgelspiel auch für den öffentlichen Gottesdienst mitwirken kann.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung

Beyspiele, zur Recension der Beethovenschen Trios, Oeuvr 70, gehörig

Trio, No. 1.

No. 1 *Allegro vivace e con brio*

Violino.

Violoncello.

Pianoforte.

No. 2.

No. 3.

No. 4. *Largo assai e espressivo.*

No. 5. *Presto.*

No. 6

Trio, No. II

No. 1. *Poco sostenuto.*

No. 2

No. 3.

No. 4.

No. 5

No. 6 *Allegretto*

No. 7. *Allegretto ma non troppo.*

No. 8.

all' 8va

No. 9. *Allegro*

all' 8va Alta

8va

loco

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Marz. **N°. 10.** 1813.

Mittheilungen über Gesang u. Gesangmethode.*)

(Fortsetzung a. d. [illegible] No. des vor. Jahrg. d. Z.)

II. Verbindung der Register der Stimme. Portamento di voce. Athemnehmen.

Fast jede menschliche Stimme hat zwey Register: Bruststimme (*voce di petto*) und Kopfstimme, (*voce di testa, falsetto,*) und nur äusserst selten findet man Sänger, die im Stande sind, alle Töne ihrer Stimme aus der Brust anzugeben. Die von Einigen angenommene Eintheilung der Stimme in *Brust-, Hals- und Kopfstimme* scheint mir nicht natürlich zu seyn, wenigstens lässt sie nur in seltenen Fällen (zuweilen bey hohen Sopranstimmen) die Anwendung zu. Für meinen Zweck ist es hinreichend, über die obengenannten zwey Register zu sprechen.

Es ist in jeder Stimme leicht zu bemerken, wo die Bruststimme natürlich aufhört und wo die Kopfstimme anfängt: denn die letzten Töne der Bruststimme sind gewöhnlich sehr stark, (weil sie nur mit einiger Anstrengung ansprechen,) und die ersten der Kopfstimme im Vergleich dagegen sehr schwach. Nur selten ist diese Verschiedenheit von Natur so gering, dass sie nicht leicht auffallen sollte. Es ist sehr schwierig, aber nothwendig, diese beyden Register so vollkommen verbinden zu lernen, dass die Verschiedenheit derselben entweder ganz gehoben, oder doch durch Kunst dem Zuhörer völlig verborgen werde. Dass dies durch ein zweckmässiges und fleissiges Studium möglich sey, beweisen Einige der trefflichsten Sänger, die ihrer Stimme eine so vollkommene Gleichheit in ihrem ganzen Umfange verschafft haben, dass die meisten der Zuhörer glauben, sie singen alles mit Bruststimme.

Anm. Dieses Studium ist leider in neuern Zeiten von den meisten Sängern sehr vernachlässigt. Es ist überdies noch zur Mode geworden, den natürlichen Umfang der Stimme namentlich zu überschreiten, und man hört daher in Italien wie in Deutschland, die Bässe bis angestr. g und a, und die Tenore bis zweygestr. d u. s. w. ausschweifen, u. zwar mit einer Art von Falsetstimme, dass man eine andere Person zu vernehmen glaubt. Es ist freylich schlimm, dass sich der Hörer nach und nach gewöhnt hat, dergleichen Charlatanerie zu applaudiren: aber der wahre Künstler sollte sich dadurch nicht irre machen lassen. Es giebt ja doch noch überall der Verständigen genug, die solche elende Künsteleyen für das zu nehmen wissen, was sie sind.

Wenn es schon für die im ersten Abschnitt angedeuteten Uebungen nöthig war, den natürlichen Umfang der Stimme zu untersuchen, so ist dies jetzt und für die Folge doppelt nöthig. Eben so nothwendig ist die Untersuchung, wie weit die Bruststimme ohne besondere Anstrengung reiche, und wo die Kopfstimme anfange. Die Resultate einer solchen, nicht eben schwierigen, Prüfung erleichtern die Beobachtung folgender Regel: Man mässige lange Zeit hindurch die Bruststimme, vorzüglich die letztern Töne derselben, und strenge nach und nach die Kopfstimme, besonders die ersten Töne derselben, etwas an, bis die möglichst vollkommene Gleichheit in dem Uebergange der beyden Register und in allen Tönen der ganzen Stimme überhaupt hergestellt ist. In dem sehr seltnen entgegengesetzten Falle, dass die Kopfstimme

*) Anmerk. Der Hr. Verf. war, durch Reisen und andere unvermeidliche Abhaltungen genöthigt, die Fortsetzung dieses seines lehrreichen und anziehenden Aufsatzes [illegible] beträchtlich später, oder so [illegible], wie er [illegible] im ersten Entwurfe verfasst hatte. Da er (und mit ihm wol jeder unterrichtete Leser) nichts in der Sache selbst, sondern nur Manches in der Anordnung und Darstellung überhaupt geändert wünschte, bey Arbeiten solcher Art aber dies Letztere bey weitem das weniger Beträchtliche ausmacht, es auch hier keinesweges geradehin vernachlässigt ist, und viele Leser die baldige Fortsetzung des Aufsatzes gewünscht haben: so baten wir um dieselbe, wie sie nun hier abgedruckt wird; und geben diese Rechenschaft nur, damit, wenn ja der eine oder der andere Leser in angeführter Hinsicht etwas auszusetzen finde, er dies uns und nicht dem Verf. zuschreiben möge. d. Redact.

stärker, als die Bruststimme sey, (die höchsten Kopftöne sind gewöhnlich sehr stark,) beobachte man das entgegengesetzte Verfahren.

Dass dieses Studium für eine Stimme mehr Schwierigkeiten habe, als für die andere, ergiebt sich aus den hierher gehörigen Bemerkungen des ersten Abschnitts.

Nun aledann, wenn der Sänger die Verbindung und die Gleichheit der Brust- und Kopfstimme in seiner Gewalt hat, lässt sich an das Halten und Tragen der Stimme, an das Uebertragen u. Schmelzen eines Tons in den andern (*portamento di voce*) denken, welches dann am vollkommensten ist, wenn jeder Ton in völliger Gleichheit der Stärke, Fülle und Rundung in den andern gleichsam überfliesst und so mit ihm aufs genaueste verbunden wird. — Das entgegengesetzte Verfahren, jeden Ton einzeln für sich markirt anzugeben, kann nur in seltnen Fällen von guter Wirkung seyn. *Häufig* angewandt, vorzüglich in Passagen, ist es widerlich und wird in Italien spottweise *sgallinacciare* (von *gallinaccio*, der Truthahn,) genannt.

So sehr man in Italien das Portamento für eines der ersten Erfordernisse eines guten Sängers hält, so streng unterscheidet man von demselben das ekelhafte, distonirende Ueberziehen, (ähnlich dem Ueberziehen auf Saiteninstrumenten durch allmähliges Fortrutschen des Fingers,) was manche Sänger irrigerweise für Portamento halten. Dieses Ziehen, (*tirare*) u. wenn es sehr auffallend ist, dieses Heulen, (*urlare*) das man, um sich zierlich auszudrucken, *maniera affettata, smorfiosa* nennt, duldet man selten lange.

Die beste Uebung für das Portamento, welche zugleich dazu dient, die Stimme in allem, ihr Eigenthümlichen gebrauchen, moduliren u. befestigen zu lernen, (*cavare, modulare, fermare la voce*) sind Solfeggien auf A und E, anfangs in langen, später in kürzern Noten. Man sehe hierbey vorzüglich auch darauf, so wenig als möglich Athem zu nehmen. Man suche jeden musikal. zusammenhangenden Gedanken in Einem Athem vorzutragen, da auf diese Art das Athemschöpfen von dem Zuhörer fast gar nicht bemerkt wird. Ist dies aber nicht möglich, so nehme man aus demselben Grunde doch nur zu Anfang eines neuen Taktes, oder nach einem schlechten Takttheile, und so viel als möglich nur bey herunter gehenden Noten neuen Athem, theils, weil die Erfahrung lehrt, dass die meisten Stimmen leichter fallen als steigen, theils auch, weil das Aufsteigen ganz vorzüglich zum Portamento geeignet ist. Je seltener man Athem nimmt, oder je mehr man wenigstens das Athemnehmen durch Kunst zu verbergen sucht u. unmerklich macht, von desto schönerer Wirkung wird ein Gesang, der sich für das Portamento besonders eignet, z. B. Cantabile, Largo u. s. w., überhaupt in solchen Stücken, die mehr eigentlichen Gesang haben, als Declamation.

Dass diese Regeln des Athemnehmens da, wo von eigentlichem Gesang und nicht mehr von Uebung die Rede ist, öftere Ausnahmen erleiden müssen, ist klar. Das *Wie* des Athemnehmens — so selten und so unmerklich als möglich — ist leicht vorgeschrieben, für das *Wo* lässt sich keine allgemeine, überall gültige Regel festsetzen. Die obigen Vorschriften werden jedoch in den meisten Fällen hinreichen, u. die Beachtung ihrer Gründe auch leicht in andern Fällen das rechte Verfahren lehren.

III. Aussprache. Recitativ.

Wenn durch die vorigen Uebungen nun auch die Stimme insoweit hinlänglich ausgebildet, und in der Gewalt des Sängers ist, dass er seinen Fleiss auf die verschiedenen Auszierungen des Gesanges mit Nutzen verwenden könnte, so rathe ich doch, noch vorher mit möglichster Sorgfalt an das Studium einer richtigen, guten und schönen Aussprache zu denken, weil durch sie erst der Gesang Leben, Charakter und Seele erhält, ohne sie auch alle Auszierungen wenig Werth haben, und weil ohne grosse Sicherheit in derselben die Uebungen in jenen Verzierungen ihm leicht hinderlich sind. — Es kann hier der Ort nicht seyn, die allgemein angenommenen Regeln und Grundsätze der wahren Aussprache des Deutschen u. Italien., abzuhandeln, und ich setze daher die Kenntnis derselben voraus. Einige Bemerkungen nur seyen mir hierüber erlaubt. Der Italiener nimmt es mit der Aussprache seiner Sänger weit genauer, als der Deutsche, auch ist die feine Aussprache des Ital. bey weitem schwerer, als manche glauben. Schon der Umstand, dass man einen und denselben Vocal einmal offen, das andremal geschlossen ausspricht, erschwert dieses Studium sehr; da man aber im Gesang zuweilen sogar von der Aussprache des gemeinen Lebens abweicht und auch in der Aussprache der Consonanten sehr delicat ist, so bedarf es einer gründlichen Kenntnis der Sprache überhaupt und einer fleissigen Uebung, um sich die wahre Aussprache des Ital. zu eigen zu machen. Man sehe aber

diesen Gegenstand *Fernow's italien. Sprachlehre*, und beachte ausser den Vocalen, deren Aussprache sich von der deutschen oft sehr unterscheidet, ganz besonders noch die Consonanten c, g, s, z, n, b u. p, d u. t, ihre Verdoppelungen, ihre Verbindung unter einander und mit andern Consonanten u. s. w.

Hat man sich die wahre Aussprache des Deutschen oder Ital., frey von allen Provinzellen, im Reden zu eigen gemacht, so ist dadurch die Anwendung für den Gesang schon merklich erleichtert. Man singe nun verschiedene Stücke mit besonderer Rücksicht auf die Aussprache. Mehr als jede andere Gattung des Gesanges eignet sich für diese Uebung, aus mehrern in die Augen fallenden Gründen, das Recitativ, das überdies auch die vollkommenste Aussprache verlangt. Bey der Wahl der Recitative aber und anderer Gesangstücke sehe man ganz besonders im Anfange, darauf, dass sie dem *natürlichen* Umfange der Stimme, vorzüglich der Höhe nach, angemessen seyn, weil die Schwierigkeit, auf hohen Noten Worte auszusprechen, leicht Undeutlichkeit der Aussprache zur Angewohnheit macht. Man übe sich anfänglich in langsamen Tempi, gehe dann zu schnellern über, und versuche zuletzt die sogenannten *pezzi parlanti* der ital. komischen Oper. Wessen Beruf es mit sich bringt, ganz besonders die Aussprache des Deutschen zu studiren, der wird der grössern Schwierigkeit wegen auch desto grössern Fleiss darauf verwenden müssen. Es würde aber unnütze Zeitverschwendung seyn, es hierin zu einer Geläufigkeit und Gelenkigkeit der Zunge bringen zu wollen, wie sie viele ital. Buffi (komische Bässe) ohne grosses Studium haben, die oft im Stande sind, in einem massigen Allegro jedem Sechzehntheil eine Sylbe unterzulegen. Einen solchen Schwall von Wörter deutlich herauszustossen, erlaubt der Charakter der deutschen Sprache nicht. — Da bekanntlich aus physischen Gründen den Männerstimmen die Aussprache ungleich leichter fällt, als den Weiberstimmen, so bedürfen diese auch eines um so viel längern und sorgfältigern Studiums.

Anm. Das Studium der Aussprache wird in unserer Zeit fast allgemein vernachlässigt, doch weit mehr in Deutschland, als in Italien. Ich übertreibe nicht, wenn ich versichere, deutsche Sänger gehört zu haben, die man für sehr bar, wol gar für Muster ausgab, u. bey deren Gesange der Zuhörer oft zweifelhaft blieb, in welcher Sprache sie sangen. Anstatt der Schwierigkeit der deutschen Sprache als Entschuldigung eines solchen bedeutenden Fehlers anzuführen, sollte sie billigerweise Antrieb eines grössern Fleisses seyn. Aber

leider ist es nicht jedes Sängers Sache, um den Beyfall der Verständigern zu ringen; die meisten begnügen sich mit dem oft sinnverwirrenden Applaus der Menge, den man freylich mit unendlicheren Mühe und oft auch auf Kosten der Kunst, erkauft. — Auch in Italien bekümmert man sich nicht mehr so ernstlich um die Aussprache, wie es seyn sollte, vorzüglich im Recitativ der ernsthaften Oper. Als man noch Opern von Apostolo Zeno und Metastasio aufführte, da wollte man auch die Worte geniessen. Diese interessiren jetzt nicht mehr; also hört man nicht darauf, sondern plaudert, und nun machen sichs die Sänger bequem und sprechen nur, was sie gerade ohne Studium können. Das ist denn aber doch immer noch etwas, da dem Italiener wenigstens die Deutlichkeit in der Aussprache nicht eben sehr schwer fällt. In einigen Orten Italiens, ganz besonders in Rom, wo überhaupt noch der reinste und natürlichste Sinn und Geschmack zu herrschen scheint, hört man doch auch das sogenannte Recit. parlante (Recit. ohne Begleitung) mit Aufmerksamkeit an, wenn es wirklich gut vorgetragen wird. In der komischen Oper, (Op. buffa) in welcher der Dichter gewöhnlich die meisten Recitative den ersten Parteien giebt, da sie hingegen in der ernsthaften Oper (Op. seria) in der Regel die zweyten, meist sehr unbedeutenden Sänger haben, bekümmert man sich von Seiten der Sänger sowol, als im Publicum, mehr um die Worte, wie es auch nur um die mancherley Spässchen und Späsze desto sicherer an den Mann zu bringen, oder sich an ihnen zu ergötzen; vielleicht auch deswegen, weil das leicht hingeworfene und beynahe gesprochene Recitativ der komischen Oper bey weitem nicht so sehr ermüdet, als das wirklich gesungene und mit mehr Pathos vorgetragene Rec. der ernsthaften Oper. (Vergl. weiter unten.)

Zwischen dem *Rec. parlante* (mit blosser Begleitung des Basses) und dem *Rec. stromentato*, *con gli stromenti*, (mit Begleitung der Instrumente) ist eben so wenig ein wesentlicher Unterschied, als zwischen dem Recit. der Oper und dem der Kirche und Kammer. Doch wird der verständige Sänger hier, wie überall, auf Zweck und Ort Rücksicht nehmen, und so seinen Vortrag *den* Ausdruck zu legen suchen, der den Umständen angemessen ist. In jedem Recit. aber soll man sich vor häufigen Zerrathen in Acht nehmen, und mehr auf einen einfachen, leichten und gewandten, aber doch dabey ausdrucksvollen Vortrag (*maniera semplice*, *sciolta*, *leggiera*, *ma espressiva*) denken, für welchen man am sichersten durch vollkommene Aussprache und Intonation, hin und wieder gebrauchtes Portamento, leicht eingebrachte Appoggiaturen u. ähnliche *kleine* Auszierungen sorgt. (S. davon weiter unten.)

Die gewöhnlichsten Fehler im Vortrag des Rec. sind: schleppender, wol gar reichlich verzierter Gesang — oder auch das entgegengesetzte Verfahren, die Worte nur herauspolternd hinzuwerfen, und mehr eigentlich zu sprechen, als zu singen, wol auch dabey ein wenig zu schreyen und zu

heulen, wie manche ital. Buffi thun, bey denen man gewöhnlich nur in der Cadenz eigentliche musikal. Töne zu hören bekommt —; Uebernehmen (Forciren) der Stimme in ausdrucksvollen Stellen, wodurch der Ton leicht unrein oder doch rauh und unangenehm wird; affectirter, weinerlicher Vortrag; (ein Fehler mancher deutscher Sänger) Markiren, Betonen der letzten Sylben, oder Verschlucken derselben. Das Schlimmste aber bleibt doch, wenn der Zuhörer nicht verstehet, was man singt — undeutliche Aussprache.

Da in der deutschen Oper, mit äusserst wenigen Ausnahmen — sonderbar genug, alles das gesprochen wird, was man in der ital. als Recitativ singt, (und das ist wenigstens consequenter, wenn auch, wie es jetzt ist, nicht immer erfreulicher,) so hat der deutsche Sänger auch weit weniger Uebung im Recit., als der Italiener. Aber der vielen Vortheile wegen, die aus dem Studium dieser Gattung des Gesanges von selbst hervorgehen, ist dasselbe dennoch jedem angelegentlichst zu empfehlen, der nicht blos auf das Einzelne, was ihm nun eben das Nächste u. Nöthigste seyn möchte, Rücksicht nimmt, sondern sich mit beachtendem Blick des ganzen Gebietes seiner Kunst zu einem guten Sänger bilden will.

Vortreffliche Recitative findet man zum Theil in den oben genannten Solfeggien, Cantaten und Duetten, und unter den ältern Compositionen deutscher und ital. Meister ganz vorzüglich in den Werken des Anfossi, Ph. E. Bach, Galuppi, Gassmann, Gluck, Guglielmi d. Vater, Hasse, Händel, Jomelli, Naumann, Paisiello, Piccini, Sacchini, Salieri, Sarti u. a. Die neuern italien. Componisten schreiben gewöhnlich die Recitative ohne alles Nachdenken, oder lassen sie auch wol von einem Schüler schreiben. Doch findet man in einigen Opern des Cimarosa, Federici, Fioravanti, Sim. Mayr, Nasolini, Nicolini, Paer, Fioravanti, Zingarelli u. a. zuweilen Recitative, die als Muster gelten können.

IV. Auszierungen des Gesanges

Die bisher abgehandelten Gegenstände sind das Wesentliche alles Gesanges, und weder dem Geschmack eines Volkes, noch der Mode einer Zeit unterworfen. Ueberall und immer sind schöne, (wenigstens fehlerfreye) Stimme, Intonation, Portamento und Aussprache die Haupterfordernisse eines Sängers, ohne welche der Hauptzweck des Gesanges, durch wahren und schönen Ausdruck zu rühren und zu vergnügen, nicht erreicht werden kann. Sind nun aber auch die in diesem Abschnitt abzuhandelnden Verzierungen des Gesanges zur Erreichung dieses Zwecks nicht geradezu unumgänglich nöthig, so können sie doch dazu mächtig mitwirken, und einige sind selbst von der Art, dass ohne sie der Gesang steif und unbeholfen bleibt. Die Wahl aber und der Werth dieser Auszierungen sind von dem Geschmack oder Ungeschmack der Zeit und des Orts abhängig. Je weniger Verschiedenheiten sich daher in den vorigen Abschnitten zwischen dem deutschen und ital. Sänger bemerken liessen, desto mehr Gelegenheit wird sich hier und im folgenden darbieten, manche Bemerkungen über das Eigenthümliche und Charakteristische beyder Nationen, in Hinsicht auf Gesang, mitzutheilen.

Die am öftersten vorkommenden und überall gebräuchlichen Auszierungen sind: die einfache Appoggiatur, (*appoggiatura*,) die zusammengesetzte Appoggiatur, (*il gruppetto*,) der Mordent, (*il mordente*,) und — mit einiger Einschränkung — der Triller, (*il trillo*). Man sehe hierüber irgend eine Anweisung zur Musik und bemerke nur noch, dass man die einfache und zusammengesetzte Appoggiatur aufs genaueste mit der Note, zu der sie gehört, verbunden und gleichsam übertragen, (*legare, portare*) den Mordenten hingegen vibriren und markiren (*vibrare, granire*) müsse. Ist der Mordent (auf ähnliche Weise) oft wiederholt und also eine Art von Trillo, so gilt von ihm auch so ziemlich alles, was sogleich über das Trillo bemerkt werden wird.

Das Trillo, welches ehedem eine vielleicht zu bedeutende Rolle spielte, wird in neuerer Zeit mit Unrecht zu sehr vernachlässigt, da es, gut ausgeführt, (gleich, bestimmt geschlagen, körnig, leicht und mässig geschwind, *eguale, deciso ossia battuto, granito, facile e moderatamente veloce*) sparsam und an seinem Ort (z. B. in Fermaten, Cadenzen u. s. w.) angebracht, von sehr guter Wirkung ist. Die Erfahrung lehrt zwar, dass es mancher Stimme aller Uebung ungeachtet, beynahe unmöglich ist, sich ein gutes Trillo anzueignen: doch sind dies nur seltne Ausnahmen, und in den meisten Fällen kann man sich es wol durch Studium verschaffen. Da es aber schwierig ist und die Vermeidung der Fehler desselben (zu langsam oder auch zu schnell, Veränderung der Bewegung in der Mitte oder zu Ende, Bocktriller, *trillo caprino*, *trillo cavallino* u. s. w.) eine lange, fleissige Uebung nöthig macht

es ist es unter den Sängern zur Mode geworden, das Trillo zu verachten, und es als eine veraltete, pedantische Zierrath anzusehen. Es bedarf keines Beweises, dass diese Meynung blosses Vorurtheil sey. — Wie das Trillo zu üben und anzuwenden sey, ergiebt sich grösstentheils schon aus dem Obigen. Man bemerke nur noch, dass es am zweckmässigsten ist, das Trillo anfänglich mit halber Stimme und ziemlich langsam zu üben, dann nur nach und nach es mit voller Stimme zu versuchen und allmählich zu der hinlänglichen Geschwindigkeit desselben überzugehen.

Anm. Die auf Instrumenten zuweilen gebrauchte Art, ein langes Trillo schwach und langsam anzufangen und es allmählich stärker und schneller werden zu lassen, und so rückwärts, ist für den Gesang nicht anwendbar. Wenigstens ist mir noch kein Sänger vorgekommen, der im Stande gewesen wäre, ein solches Trillo gut auszuführen.

Kleine Läufer, Volaten, wenn auch nur von wenigem Umfange, (*volatine*,) hörte man ehedem gern oft, und verlangte sie daher auch von der unbegeisterten Stimme, und zwar in einem Athem, möglichst schnell, und bestimmt. Jetzt fordert man sie weniger, und man thut vielleicht wohl daran; aber jeder Sänger sollte doch im Stande seyn, sie nöthigenfalls machen zu können. Man unterscheide von ihnen die zu schnellen und daher undeutlichen Läufer, (*strascinature*,) welche höchst widerlich sind.

Die *messa di voce* (<——> oder auch nur <) scheint in italienischer Schule mehr im Gebrauch zu seyn, als in der deutschen. Ihr eigentlicher Ort ist im Fermaten, bey der Vorbereitung einer Cadenz u. s. w.; doch hält man es in Italien mit Recht für eine gute Eigenschaft eines Sängers, wenn er sich derselben auch öfters im Verfolg des Gesanges bey Noten von längerer Dauer bedient, aber nicht so markirt, und mit geringeren Gradationen des *piano*, *crescendo*, *forte*, *decrescendo*, *piano*, weil sonst der Gesang durch das öftere und zu scharf bezeichnete *cresc.* und *decresc.* zu stossend werden würde. — Man verwechsle jedoch hiermit nicht die üble und von Unsicherheit in der Intonation herrührende Angewohnheit mancher Sänger, jeden Ton schwach anzufangen und ihn dann erst zu seiner natürlichen Stärke anwachsen zu lassen, wodurch eine höchst ängstliche Einförmigkeit entsteht. — Zu vollkommener Ausführung der *messa di voce* ist vorzüglich nöthig, den Athem völlig in seiner Gewalt zu haben, und ihn zu erhalten, zu verstärken und zurückzuziehen zu wissen, weil hiervon die richtige Gradation und Proportion der Stärke und Schwäche des Tons abhängt. Es ist bequem, zu Anfang den Mund weniger, und nach und nach etwas mehr zu öffnen, und so umgekehrt beym *decresc.* Leicht wird eine noch nicht ganz feste Stimme beym *cresc.* zum Heraufziehen (*crescere di tuono*) und beym *decresc.* (*dimin.*) zum Herunterziehen (*calare*) verleitet. Es ist daher nöthig, vorzüglich auf reine Intonation Acht zu haben. — Es giebt wenige Sänger, die im Stande sind, in allen Tönen ihrer Stimme die *messa di voce* auszuführen; es bedarf daher der Aufmerksamkeit, um auch in dieser Hinsicht seine Stimme kennen zu lernen.

Anm. Sehr vollkommen habe ich die *messa di voce*, und zwar vierstimmig, in der päpstlichen Kapelle gehört. Eben so trefflich ausgeführt hörte ich dort noch folgende Art von Glockenton.

p cresc. sfz dimin.

Die *nota sostenuta*, (der Glockenton), welche eine vielfache und nicht allmählich durch *cresc.*, sondern durch *sforz.* vom *piano* schnell zum *fr.* übergehende *messa di voce* ist, (das Zeichen < > > > u. s. w. erklärt das Gesagte vielleicht noch deutlicher,) hört man von deutschen Sängern nicht selten, bey den Ital. aber fast gar nicht, weil man sie im Publicum nicht liebt und sie nur einem Lieblingssänger gelegentlich einmal hingehen lässt. Vollkommen rein in allen Absätzen ausgeführt, und diese nicht zu grell und schneidend angegeben, und sparsam angewandt, mag sie in hohen Tönen des Soprans zuweilen von angenehmer Wirkung seyn, bey tiefern Stimmen aber ist sie lächerlich.

Die Unsitte, welche in einigen der verflossenen Jahrzehende fast überall herrschte, im Gesange weniger Rücksicht zu nehmen auf den höchsten Zweck desselben, wahren und schönen Ausdruck der Empfindung, welche das Wort, der Charakter des Stücks und die Situation vorschreibt, als vielmehr Kunstfertigkeit überhaupt, grosse Geläufigkeit, Kraft u. s. w. insbesondere zur Schau zu tragen, ist jetzt in Italien so ziemlich allgemein verdammt. Daher sind alle eigentlichen Bravourarien u. dergl. verbannt, und man liebt mehr den gehaltenen, einfachen und ausdrucksvollen Gesang (*canto sostenuto*, *spianato*, *espressivo*, *di espressione*). Nur wenige Sänger, die aus Noth, und Unfähigkeit, das Höhere

zu leisten, oder ein verdorbenem Geschmack sich damit begnügen, ein paar Abende zu imponiren, und dann die Zuhörer kalt zu lassen, bleiben noch bey jener absurden und bizarren Manier, (*cantare d'agilità*) durch die sie nur das Urtheil erzwingen, dass sie gut und fertig zu solfeggiren und zu vocalisiren verstehen. Der Beyfall, den man einer bewundernswürdigen Kunstfertigkeit im ersten Augenblick zollt, sinkt und schwindet, unterdessen der Beyfall, den man sich durch eigentlichen Gesang erwirbt, immer steigt. Das Treffliche wird nur langsam und allmählich begriffen, bietet aber dann auch desto reichern und bleibendern Genuss, und wird sicher nach Verdienst und Würden belohnt. — In Deutschland scheinen manche Sänger diese Passagenmanier u. dergl. immer noch für acht italienisch, und wol für das Höchste ihrer Kunst zu halten. So schlimm das ist, so ist es doch noch schlimmer, dass dergleichen Productionen auch im Publicum noch viele Anhänger finden. Hat ein Sänger von der Natur ganz besondere Anlagen für dies Genre erhalten, so mag er sich darin üben, doch darüber nicht das Bessere versäumen. Ist aber eine grosse Geläufigkeit nicht natürlich, so ist sie auch schwerlich je vollkommen zu erringen, und darum in dieser, so wie in jeder andern Hinsicht, alles darauf verwandte Studium weggeworfen.

Anm. Es bedarf übrigens hier einer strengen Untersuchung und einer langen Erfahrung, um genauer bestimmen, welche Art von Passagen u. dergl., (z. B. Läufer herauf oder herunter, in Terzen, halben Tönen, Sprüngen, cantare di sbalzo, Arpeggiaturen, oder wol gar das veraltete Gehammerte, martellato u. s. w.) und welche Ausführung derselben (abgestossen oder gebunden u. s. f.) einer Stimme natürlich sey, und ihr gut stehe. Will man dergleichen anwenden, machen, so mache man sie wenigstens vollkommen in seiner Art, vor allen Dingen rein, bestimmt und deutlich.

Etwas ganz anderes ist es aber, seiner Stimme einen, den natürlichen Anlagen nach möglichst hohen Grad der Gewandtheit und Geläufigkeit zu verschaffen, und diese sodann zweckmässig anzuwenden, als sich zu einer Agilität zu zwingen, zu der man nicht berufen ist, und sich immer nur in ihr und durch sie zu zeigen. Denn mechanische Kunstfertigkeit ist allerdings ein unerlässliches *Mittel*, um den Forderungen der Kunst ein Genüge zu leisten, aber nicht ihr *Zweck*.

Die Cadenz in der veralteten Form mit dem Schlusstriller hört man jetzt in Italien nur noch in den Kirchen, doch auch da nie, wie sie seyn sollte, d. h. eine oder mehrere Ideen des Stückes selbst weiter ausgeführt oder enger verbunden u. s. w., sondern statt dessen nur etwas Läuferwerk mit oder auch ohne Schlusstriller. In den Theatern ist sie (wie überall) aus der Mode, doch hört man gern etwas dem ähnliches bey Fermaten oder zu Ende eines Cantabile; nur mag man es nicht zu lang und nicht zu weitausgreifend.

Alle diese Auszierungen — diese Mittel des Ausdrucks, lassen sich *erlernen*. Sie aber zweckmässig anzuwenden, die Form und die Anzahl derselben, so wie überhaupt den ganzen Vortrag, den Ausdruck, im Einzelnen u. s. w., dem Charakter des Stücks, der Rolle, dem Ort, der Situation u. s. f. anzupassen, wodurch erst der wahre Ausdruck *des Ganzen* entsteht — dies alles lässt sich wol schwerlich, so wie das Mechanische der Kunst, verdeutlichen. Denn das Schickliche und Schöne, das Ergreifende und Rührende, das Angenehme und Liebliche lässt sich auf keine Art in Worte oder Zeichen fassen und mittheilen. Ausdruck selbst ist das letzte und höchste Ziel der Kunst. Wer mit Bildung überhaupt ein richtiges, feines Gefühl und einen geläuterten Geschmack verbindet, den wird sein eigenes Nachdenken lehren, überall das Rechte zu treffen, und frey von blinder Nachahmung gepriesener Muster, wird er sich einen Styl bilden, der um so trefflicher seyn wird, je mehr er ihm selbst eigen ist.

(Der Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Prag, den 24sten Febr. Am 19ten d. gab Hr. Brandt, königl. bayer. Hof- u. Kammermusic., Concert auf dem Fagott im Convict-Saale. Die wiener musikal. Zeit. enthielt früher einen sehr ehrenvollen Bericht über Hrn. B.'s Spiel, u. sprach zugleich ihr Urtheil über die Compos. des Hrn. C. Maria v. Weber aus; es war Ref. doppelt wichtig, dies mit seiner Ueberzeugung zu vergleichen. — Ref. unterschreibt gänzlich das Urtheil über Hrn. B., rücksichtlich seines schönen, durchaus egalen Tons, seines grossen Umfangs, und der ausserordentlichen Fertigkeit, mit dem Beysatze, Hrn. B. den ersten Platz unter den Fagottisten einzuräumen, wenn sein Vortrag im Cantabile mit den übrigen Eigenschaften im gleichen Verhältniss stände. Die Comp. des Conc. gehört zwar nicht zu den ange-

zeichnetsten und ausgeführtesten dieses vortrefflichen Componisten; doch leuchtet selbst darin ein genialer Geist unverkennbar hervor. Wir heben diessfalls den Eintritt des ersten Solo mit der Pauke und den wiederholten im 2ten Theil dieses Satzes mit veränderter Harmonie besonders heraus; so wie im Adagio den 3stimmigen Satz des Fagotts principal mit den zwey Hörnern, und den darauf folgenden Eintritt in das Thema, als eine sehr glückliche, effectvolle Erfindung. Auch das Rondo gewährte einen angenehmen Genuss. Wenn schon die Instrumentirung ganz und gar nicht überladen ist, (das Adagio ward nur vom Bogenquartett u. Hörnern begleitet,) so dürfte doch die Natur des nicht sehr durchgreifenden, und deshalb für einen brillanten Effect niemals sehr geeigneten Fagotts, hin und wieder eine noch strengere Oekonomie fordern. — Dem. Müller sang eine Arie von nei-lund Kapellm. Rösler mit gewohntem Kunstfleiss, zur höchsten Zufriedenheit der Anwesenden. Mad. Brede declamirte die *Ideale* von Schiller, dann Krispin und Krispine von Gellert, mit der Richtigkeit und Anmuth, die wir an dieser denkenden Künstlerin bewundern. Sie scheidet trefflich das Sprechen eines Gedichts von der theatralischen Declamation; besonders das letzte Gedicht gelang ihr vollkommen. — Zum Schluss spielte Hr. B. ein Andante und Rondo ungarese von C. Mar. v. Weber, welches der Verfasser erst wenige Tage vor dem Concert geschrieben haben soll. Die edle, ausdrucksvolle Melodie im Andante, nach Art eines Siciliano, kehrt zweymal mit leichter und neuer Begleitung wieder. Der schöne Mittelsatz in As macht sich durch Zusammenstellung der 2 Fagotte und Hörner vorzüglich interessant. Hr. B. hatte dabey Gelegenheit seine schöne Höhe zu zeigen. Im Rondo ungarese herrscht durchaus eine dem Thema getreue Haltung. Die Eintritte in dasselbe, bald mit dem Fagott, bald mit dem ganzen, auch getheilten Orchester, in immer neuen Wendungen, sind von belebender Wirkung. Hr. von W. scheint in diesem Satze den grossen Umfang des Instruments und die Virtuosität des Hrn. B. besonders in Anspruch genommen zu haben, der dieselbe denn auch mit ausgezeichneter Bravour darlegte. In der Schlusspassage fanden wir die Begleitung zu stark, ausser wenn es dem Comp. darum zu thun war, das Ganze feyerlich zu bekräftigen und zu beschliessen; auch während des Rondo wünschten wir einige Forte weniger markirt. Uebrigens hat Hr. v. Weber in diesem Producte sein herrliches Talent für edlen, hinreissenden Gesang, und effectvolle Instrumentirung, so wie die Benutzung gemachter Erfahrungen, und seine reichen harmonischen Kenntnisse neuerdings rühmlichst bewiesen. — Das Conc. wurde eröffnet durch eine Ouvert. v. Hrn. Joh. Gänsbacher, dem Vernehmen nach zu einer kleinen Oper, *des Dichters Geburtsfest*, gehörig. Sie ist in einem einfachen, gehaltenen Style geschrieben, schön geführt, voll Feuer, und originell instrumentirt; dabey ohne alle Prätensionen auf ein Thema von drey Noten gebauet. — Das brave Orchester unterstützte den Hrn. Concertgeber sehr eifrig u. ehrenvoll. Der lebhafteste Beyfall krönte den Virtuosen und Componisten. — —

Wir sehen einer ganz neuen Organisation unserer Oper entgegen, welche von Ostern bis Anfang Septembers suspendirt wird, um dann mit desto höherem Glanze wieder zu erscheinen. Der rühmlichst bekannte Kapellm., Hr. Carl Maria v. Weber, übernahm die Organisation derselben als neu engagirter Opern-Director des königl. ständ. Theaters. Sein grosser Ruf im Auslande, den er vergangenes Jahr auch bey uns durch Aufführung mehrerer ausgezeichneter Werke seines Genies tief und ruhmvoll begründete, erwarben ihm ein unbeschränktes Zutrauen; jeder Kunstfreund wünscht sich zu dieser kaum gehofften Acquisition Glück, und erwartet von seinem grossen Talente und geprüften Erfahrungen im Opernwesen mit vollem Rechte die schönsten Resultate.

RECENSION.

Grande Sonate p. le Pianof., comp. — par F. Schneider. Oeuvr. 27. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 16 Gr.)

Hr. Friedrich Schn. fährt rühmlich fort, den Freunden gründlich gedachter, geistreich, lebendig und kunstgemäss ausgeführter Klaviercompositionen von Zeit zu Zeit etwas Bedeutendes und Werthes für ihre Sammlungen zu liefern. Auch diese Sonate gehört allerdings hierher. Ein ernstes *Allegro moderato*, (F moll,) das mehr durch Fülle und Consequenz der Ausführung, als durch an sich hervorstechende Gedanken anzieht, und ziemlich

schwer zu spielen ist, wenn nämlich alles das gehörige Maas von Licht und Schatten, und dadurch das Ganze die Rundung erhalten soll, wie es gedacht ist — dies meist den Anfang. Wir wussten ihm nichts zu wünschen, als dass der sanftere Zwischensatz, der S. 2 oben zuerst erscheint, ausgezeichneter erfunden und, noch mehr als geschehen, also dargestellt wäre, dass er auch für die Empfindung einen milden, einnehmenden Gegensatz bildete. Ein sehr feuriges, stürmisches, in scharfen Harmonien, aber durchaus regelmässig u. nicht bizarr geführtes *Presto scherzando*, (F dur,) mit sanfterem Trio, (D moll) das für sich, und noch mehr nach jenem ersten Allegro, treffliche Wirkung thut, folgt, und eben in diesem Zusammenhange konnte nun, psychologisch, ästhetisch und technisch, für die Fortsetzung nichts passender gewählt werden, als ein, in düsterm, aber doch sanftem Charakter, und in voller, aber doch höchst einfacher Harmonie festgehaltenes Stück, wie Hr. Schn. das *Largo* (Des dur und Cis moll,) auch wirklich geschrieben hat. Da kann denn der beabsichtigte Effect nicht fehlen; und er fehlet auch wirklich, weder hier, noch in dem raschen und kräftigen, doch klaren und nicht zu schwer behandelten *Presto agitato* (F moll,) zum Schluss des Ganzen. Diesem könnte man, besonders vom Beginnen seines zweyten Theils an, bis zur Rückkehr in den Anfang, vielleicht ein etwas tieferes Eingehen in contrapunctische Verarbeitung und daraus zu entwickelnde eigenthümlichere Darstellung des Hauptgedankens wünschen, als wozu dieser sich recht wohl geeignet hätte — wie das auch hin und wieder von dem Componisten selbst angedeutet ist; verweilet man aber mit dem Blick weniger bey diesem Satze an sich, sondern bey demselben als dem Schlusse eben dieses Ganzen, so wird man auch die Ansicht und Behandlungsweise, die hier gewählt worden, wenigstens nicht tadeln können.

Dass das Werk einen wohlgeübten u. soliden Spieler verlange, ist schon angegeben: aber es verlangt auch ein tüchtiges, vieler Abstufungen vom Zarten zum Starken, so wie nachdrücklicher Bindungen, fähiges Instrument.

Kurze Anzeige.

Varietes amusantes pour le Pianoforte. Cah. 1. 2. 3. 1812. Gravé au Bureau de lithographie chez Sidler à Munic.

Dies Werkchen, das in einem nähern Kreise, wie das ansehnliche Verzeichnis der Subscribenten beweiset, gut unterstützt wird, scheint in der Ferne noch wenig oder gar nicht bekannt zu seyn. Wir wünschen, dass es dies durch unsre Anzeige werde, denn es ist desselben nicht unwerth. Es ist nur auf Dilettanten beyder Geschlechter, und auf solche, die Einfaches, Gefälliges und Leichtes, im Gesange und Spiele, lieben, berechnet: diese aber werden sich durch seine meisten Stücke recht angenehm unterhalten finden. Lieder, kleine Arien, kleine Duetten, Ouverturen, Variationen, Balletstücke und andere Tänze, sind der Inhalt, und, so weit Ref. die Namen kennet, nur münchner Componisten liefern Beyträge. — Es ist weder nöthig, noch thunlich, alle einzelnen Stücke der Sammlung hier durchzugehen, oder auch nur namhaft zu machen; wir begnügen uns, diejenigen anzugeben, welche uns vorzüglich gefallen haben und wahrscheinlich allen, denen sie bestimmt sind, vorzüglich gefallen werden. Cah. I. das einfache, liebliche Duett v. Winter, die gefällige, muntere Arie von Röth, das Balletstück von Brochard; Cah. II. die rasche und brillante Ouverture zu Winters *Proserpina*, (deren Auszuge jedoch hin und wieder, der leichten Ausführbarkeit unbeschadet, etwas mehr Fülle u. Kraft hätte gegeben werden können,) die angenehme Arie von Röth, und die gefällige Allemande v. Beutler; Cah. III. das sanfte, für die Singstimmen so vortheilhafte Duett von Winter, und das artige Liedchen von Fränzel — Wenn der, Ref. unbekannte Herausgeber die Sammlung so fortführen kann, wie es ihm bisher gelungen, so darf er eine günstige Aufnahme in allen den Cirkeln, welche oben bezeichnet worden sind, mit Sicherheit erwarten.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. III.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. № III. 1813

Subscriptions-Anzeige.

Unterzeichneter giebt seit Anfange Januar 1810 auf Subscription, monatlich (unter dem Titel: Variétés musicales pour le Pianoforte) ein Heft von 3 Bogen auf Imperialregalpapier mit zierlichem Umschlage, von den neuesten durch den Stich noch nicht bekannt gewordenen Klavier-Compositionen heraus, als Sonaten, Variationen, Lieder, und Arien aus Opern und Ballets, theils von mir, theils von verschiedenen andern Tonsetzern.

Bereits sind 10 Hefte erschienen und werden in diesem Jahre fortgesetzt. Der erste halbe Jahrgang von 1 bis 6 ist vergriffen, doch der zweyte halbe Jahrgang von 7 bis 12 ist noch ganz zu haben, und, sollte sich eine hinlängliche Anzahl Abnehmer melden, die den ersten halben Jahrgang wünschen, so bin ich bereit, ihn neu auflegen zu lassen.

Der Subscriptionspreis für jeden Heft ist 1 Fl. Man wendet sich an Unterzeichneten. Briefe an ihn sind am Comptoir der musikalischen Zeitung abzugeben.

Ferner werde ich, ebenfalls auf Subscription, Sammlungen von Guitarre-Musik herausgeben, welche die neuesten, ähnlich noch nicht bekannt gewordenen Compositionen für dies Instrument, als Lieder, Sonaten und Variationen, enthalten.

Es erscheinen hievon jährlich 6 Hefte, alle 2 Monate ein Heft, und wird im Jahr 1813 angefangen. Die Hefte werden die Zahl von 3, 4 bis 6 Bogen nie überschreiten, der Preis vom Bogen ist 12 Kr.

Briefe und Zahlungen sind gefälligst portofrey zu übersenden.

Philipp Roth,

königl. baierischer Hofmusiker in München.

Neue Verlags-Musik von A. Kühnel zu Leipzig.

Alexandersfest

oder die Gewalt der Musik. Eine grosse Cantate n. d. Engl. des Dryden übers. v. Ramler. In Musik gesetzt von Händel mit neuer Bearbeitung von Mozart. Partitur und Clavierauszug ..... 4 Thlr.

Romberg, A. Etudes ou III Sonates p. un Violon. Oe. 30 ..... 20 Gr.

Boieldieu, Johann von Paris. Eine komische Oper in 2 Akten. Vollständiger Klavierauszug. 4 Thlr.

— II Ouvertures de l'Op. Jean de Paris, pour Pianof. ..... 12 Gr.

Tomaschek, VI Eglogues p. Pf. Oe. 39. 2e Livr. d. Eglog. ..... 16 Gr.

Dussek, Sonate posthume à 4 mains p. Pf. (cette Son. a été composée pour Pio Cianchettini) 12 Gr.

Lauska, Angenehme und nicht schwere Tonstücke mit Applicatur f. d. Pf. 33 W. ..... 14 Gr.

— Polonoise facile à 4 m. p. Pf. ..... 4 Gr.

Böheen, VI Walses en Caprices p. Pf. Oe. 4 des Danses ..... 20 Gr.

Bornhardt, Arion, eine Liedersammlung mit Begleit. der Guit. oder d. Pf., oder beyder Instrumente zugleich. I. Heft ..... 16 Gr.

Méhul, Romanze aus Joseph, für Pf. oder Guit. arr. v. Bornhardt ..... 4 Gr.

Blarey, VI vierstimmige Gesänge für 2 Tenor- u. 2 Bassstimmen, 12ll. ..... 12 Gr.

Sechs russische Marsche der Armee des Fürsten Kutusow-Smolenskoi, für das Pianof. ..... 8 Gr.

FORTEPIANO'S in verschiedener Form von den berühmtesten Meistern in Wien ausgewählt, desgl. alle türkische Musik, Guitarren-Fortep., Guitarren, gute Romanen Saiten etc. sind zu haben bey

A. Kühnel. Bureau de Musique.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Bach, C. A. P. Sinfonie à grand Orchestre (D dur) ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Campagnoli, B. l'art d'inventer à l'improviste des Fantaisies et Cadences p. le Violon, formant un Recueil de 246 Pièces amusantes et utiles en tous les tons majeurs et mineurs. Op. 17 ..... 2 Thlr.

Romberg, Concerto p. le Violoncelle av. acc. de grd. Orch. Op. 12. N° 4 des Concertos. (D dur) . . . . . 1 Thlr

— grd. Trio p. Violoncelle obligé av. acc. de Violon et Basse. Op. 17 . . . . . 16 Gr.

Struckel, Ouverture à grd. Orchestre. N° 2 (C dur) . . . . . 1 Thlr 12 Gr

Witt, F. Ottetto p. Violon, Viola, Vcelle, Flûte, Clarinette, Basson et 2 Cors . . . 1 Thlr 9 Gr.

Crusell, Ioh. Quatuor p. la Clarinette, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 10. . . . . 16 Gr.

— B. 3 Duos concertants p. 2 Flûtes. Op. 17 . 1 Thlr

Dupuy, 1er Concerto p. la Flûte av. Orchestre. (D moll) . . . . . 2 Thlr

Hükschmann, 5 Variations p. le Basson princip. av. 2 Violons, Viola, 2 Cors, Clarinettes et Basse . . . . . 16 Gr

— Variat. p. la Flûte av. Orch. . . . . 6 Gr.

Kummer, G. 3 Duos concert. p. 2 Flûtes. Op. 2. 1 Thlr

Schneider, G. A. 6 Duos p. 2 Flûtes. Op. 56 1 Thlr

Baldenecker Variations p. Pforte. Op. 5. . . . 8 Gr

— gr. Sonate p. le Pforte. av. Violon obligé. Op. 13 . . . . . 16 Gr

— 3 Sonates progressives p. le Pianof. Op. 14 16 Gr

— Variations p. Pforte. Op. 15 . . . . 4 Gr

— Variations. Op. 16 . . . . . 6 Gr

Beethoven, L. v. 4me Sinfonie arr. à 4 mains.

Clementi, M. Oeuvres complettes. Cah. 11, contenant 6 Sonatines progr. et doigtées. 2 4 Walses, une Sonate, et la Chasse p. le Pforte. Faksim. Forts . . . . . 1 Thlr 12 Gr.

Clementi, M. 6 leichte Sonatinen mit Fingersatz für das Pianof. Op. 36 . . . . . 16 Gr.

Dussek, J. L. 2 Sonates p. le Pianof. av. acc. de Violon et Basse. Oeuvre dernier et posthume. 1 Thlr.

— Rondeau, p. le Pianof., tiré de cet oeuvre . . 8 Gr

— Sonate à 4 mains. Op. 73. . . . . 1 Thlr 4 Gr

Feuhel, B. 12 Allemandes p. le Pianoforte. Liv. 1 et 2. . . . . à 10 Gr

Kraft, Baron de, Variations p. Pianof. sur l'air Wenn da mit sanften Schwingen . . . . 6 Gr.

— Variations Im Arm der Liebe etc. . . . . 8 Gr.

Kuhlau, Concerto p. le Pianof. av. acc. de l'Orch. Op. 7 (C dur) . . . . . 1 Thlr 12 Gr

Zeunel, F. Fantaisie p. le Pforte. Op. 13. . . . 16 Gr.

— Potpourri p. le Pforte av. accomp. de l'Orch. Op. 12. . . . . 1 Thlr 12 Gr.

Mozart W. A. Sinfonie (C dur), arrangée à 4 mains . . . . . 1 Thlr.

— Cantate (Herr, Herr vor deinem Throne.) Partitur. N° 3 . . . . . 1 Thlr

Neukomm, Sd. Elegie harmonique p. le Pianof. sur la mort de J. L. Dussek . . . . . 16 Gr.

Pär, F. Ouvert. d'Agnés p. Pianof. . . . . 6 Gr.

Steibelt, D. 6 Sonatines p. le Pianoforte. 2me Suite . . . . . 20 Gr

— 6 pet. pièces faciles et agréables p. le Pianof. tirées de ses oeuvres . . . . . 12 Gr

Stelpe, 15 Polonoises p. la Flûte

Mühling, A. 12 Walzer f. 4 mains. Op. 6 . . . 16 Gr

Beethoven, L. v. Messe à 4 voix coll' accomp. dell'Orch. — (Drey Hymnen für 4 Singstimmen mit Beglt. d. Orchesters.) Op. 86. . . 4 Thlr

Müller, z. Lieder vom Frh. La Motte Fouqué, m. Begleitg. d. Pianof. . . . . 16 Gr.

Scheene, Lied zur Beförderung geselliger Freude f. Pforte . . . . . 8 Gr.

Backofen, H. Recueil p. la Harpe à crochets. Cah. 4 . . . . . 1 Thlr

Carulli, F. Recueil facile, progressif et doigté etc. p. la Guitarre. Op. 5. . . . . 16 Gr.

Molino, Franç., nouvelle Méthode p. Guitarre ou Lyre, en français et en italien . . . . . 2 Thlr

— dasselbe Werk, (franz. u. deutsch) . . . . . 2 Thlr.

Portrait von Dr. Fuchs . . . . . 8 Gr.

— von Cap. Spontini . . . . . 8 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Hartel zu haben sind.

Bortolazzi, 12 Variations p. la Guitarre et Flûte ou Violon s. l'air: Wie hörte wol jemals etc. Op. 65 . . . . . 12 Gr

Fiedler, C. H. kurze Anweisung, die Guitarre zu spielen, mit 16 Handstücken für angehende Guitarrenspieler . . . . . 1 Thlr 4 Gr

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten März. **Nº. 11.** 1813.

Mittheilungen über Gesang u. Gesangsmethode.

(Beschluss aus der 10ten No.)

V. Rubamento di tempo. Taktwillkühr. Hörbares Athemnehmen. Verzierung des Gesanges im Allgemeinen.

Zur Erhöhung des Ausdrucks pflegen manche Sänger allerhand andere Künste oder Künsteleyen anzuwenden, deren einige ich hier anführen will.

Das sogenannte *rubamento di tempo*, wenn man es nämlich so versteht, dass man in sehr ausdrucksvollen Stellen entweder in einem und demselben Takte der einen Note etwas von ihrem Werthe nimmt, was man der folgenden giebt, oder umgekehrt — oder dies Verfahren auch wol auf zwey aufeinanderfolgende Takte anwendet — kann in *seltenen* Fällen und *an seiner Stelle* von Wirkung seyn. Nur bedarf es vieler Vorsicht, um es nicht bey öfterm Gebrauch in Taktwillkühr überschweifen und ausarten zu lassen — eine üble Gewohnheit der meisten ital. Sänger, die eben ihrer Allgemeinheit wegen leider aufgehört hat, von der Menge, und von denen, die ihr fröhnen, als tadelnswerth angesehen zu werden. Es ist freylich nicht vom Theatersänger zu verlangen, er solle die Arien, Duetten u. s. w. der Oper so streng im Takte singen, als wenn es Fugen wären: dessenungeachtet wird es immer besser seyn, sich an Strenge im Takt zu gewöhnen, als an Willkühr, da man zum Anhalten oder Eilen im Zeitmaasse an Stellen, die etwa dergleichen verlangen möchten, schon von selbst geführt wird, und da nur ein richtiger und feiner Geschmack die Grenzen, welche Taktwillkühr von gänzlicher Taktauflösung trennen, bestimmen, und nur strenge Aufmerksamkeit dieselben zu beobachten lehren kann. — In der sogenannten Cabaletta (die seit der Einführung des Rondo fast in allen Stücken der Oper, vorzüglich aber in den Arien, unter mancherley Gestalt, dem innern Wesen nach aber immer dieselbe, eine zu bedeutende, ihr nicht gebührende Rolle spielt) findet bey den meisten Sängern diese gänzliche Taktauflösung wirklich statt, und nur sehr wenige Sänger bemerken und beherzigen es, welchen schädlichen Einfluss dies auf die Wirkung des ganzen Stücks habe, zu dem die Cabaletta gehört, vorzüglich aber dessen, was ihr folgt.

Das hörbare Athemschöpfen ist, wie unter den Schauspielern, so auch leider unter den Sängern, fast zu Mode geworden. Man stempelt als hohen, überdachten Ausdruck, was nichts weiter als Unkenntniss, Unfähigkeit und elender Nothbehelf ist. Unter hundert hörbaren Seufzern und unter tausendmaligem ängstlichem Luftschnappen tritt wol kaum einmal der Fall ein, dass man diesen sogenannten Theatercoup (*malizia di teatro*) an seiner Stelle findet. Dass es sehr fehlerhaft sey, Worte, die ihrem Sinn nach in der genauesten Verbindung stehen, oder wol gar die Sylben eines Worts, durch Athemnehmen, durch Pausen zu trennen (welche Fehler sich viele Sänger oft, ja selbst manche Componisten zuweilen zu Schulden kommen lassen,) bedarf übrigens keines Beweises.

Wenn ich oben behauptete, dass man in Italien jetzt mehr den einfachen, gehaltenen und ausdrucksvollen Gesang liebe, so scheint es ein Widerspruch zu seyn, wenn ich jetzt behaupte, dass man dort eine reiche Verzierung der einfachen Melodie gern habe. Aber es scheint nur einen. Denn an jener Stelle sprach ich von dem einfachen Styl im Gesange nur als Gegensatz des veralteten, bizarren Passagenwesens, von dem der reine, verständliche und eindrucksvolle Vortrag der einfachen Melodie, wenn auch noch so reich auf verschiedene, in den vorigen Abschnitten beschriebene Art verziert, sehr wohl zu unterscheiden ist. Dass man hierin in Italien etwas zu weit gehe, und dass es daselbst ländische Sänger gebe, die (es sey mir erlaubt, auch



so auszudrücken) keine Note ungeschoren lassen, sondern jeder etwas anhängen, ist nicht zu leugnen. Doch ist es auch eben so gewiss, dass man im Allgemeinen in Italien den Sänger, der mit Verstand und Kunst verziert, weit vor dem auszeichnet, der nur aufs Gerathewohl allerhand gutgemeynte Zierrathen von sich giebt und ohne Sinn und Zweck auf einander häuft. Uebrigens hält man es mit Recht für das höchste Ziel des Gesanges in Hinsicht auf Auszierung, und für den sichersten Beweis der vollkommenen Ausbildung eines Sängers, wenn er im Stande ist, auch bey verschwenderischer Ausschmückung, doch durch gewählten Ausdruck in den eigentlich zur Melodie gehörigen Tönen, durch besonderes Hervorheben derselben, durch weise angebrachtes Licht und Schatten, durch verschiedene Grade der Stärke u. Schwäche, überhaupt durch die unnennbaren Modificationen der Stimme, die Form und den ursprünglichen Inhalt der Melodie bestimmt bemerken zu lassen. Diese Art des Vortrags, welche für die Weiberstimmen noch ungleich schwieriger ist, als für die Männerstimmen, doch auch jenen erreichbar, kann nur bey langem Studium u. der vollkommensten Herrschaft der Stimme, *Kenntniss der Musik vorausgesetzt*, stattfinden.

Ausser diesen Coloraturen, (dass ich es so nenne) die ihrer Natur nach vorzüglich im Cantabile an ihrem rechten Orte sind, hat man es in Italien gern, zu Ende einer Arie oder auch eines Duetts, besonders von hohen Sopranen, einige Takte Passagen zu hören, nicht von vielen und schnellen Noten, sondern mehr von sehr hohen, und, wo möglich, abgestossenen Tönen. Folgt diesen Passagen in dem Schluss des Stücks eine brillante Figur, (*uno bella finale*) die der Monotonie der in jedem Schlusse nöthigen Accorde etwas aufhilft und wenigstens in die Form der Schlusscadenz einige Neuheit und Mannigfaltigkeit bringt, so verfehlt dies selten eine sehr glückliche Wirkung.

In Ensemblestücken, die man, wenn man eben will, in Italien mit mehr Leben und Wärme ausführt, als in Deutschland, (Chöre ausgenommen, auf die man ungerechter Weise dort wenig Rücksicht nimmt,) wird leider der Kenner durch übel angebrachte Verzierungen öfter gestört, als in Deutschland. Zum Theil hat daran Schuld, Mangel an Kenntniss der Musik, (um die sich freylich auch in Deutschland nicht alle Sänger sehr bekümmern,) mehr aber noch die absolute Freyheit im Gesange, die dem Italiener selten, oder nie durch die Instrumentalpartie beengt wird, und die ihm daher so zur Gewohnheit geworden ist, dass er ihrer auch in mehrstimmigen Stücken missbraucht, ohne darauf zu achten, ob seine Schnörkel mit dem Gesange, oder auch mit den Schnörkeln der andern Sänger, zusammenpassen oder nicht.

Nicht immer, aber doch nicht eben selten hört man in Italien ein Gesangstück reich und dabey geschmackvoll und zweckmässig verziert, und gemeiniglich so vorgetragen, dass man die Anstrengung nicht merkt, die es dem Sänger doch vielleicht kostet. Diese Leichtigkeit im Vortrag, durch welche der Zuhörer erst in den Stand gesetzt wird, das Stück ruhig und froh zu geniessen, da aus bemerkter Schwierigkeit und Anstrengung Aengstlichkeit, eine gewisse fast peinliche Empfindung entspringt, scheint den Italienern mehr von Natur eigen zu seyn, als den Deutschen. Wer Gelegenheit hat, sich dergleichen Stücke mit den Verzierungen zu verschaffen, wird aus vielen derselben lernen können, da der Ital. durch seine natürlichen Anlagen für den Gesang, durch einen gewissen ihm vielleicht angebohrnen Sinn und Takt für das Gefällige, Einschmeichelnde und angenehm Rührende, durch die Biegsamkeit seiner Sprache, die sich willig und leicht jeder Behandlung fügt, und endlich durch eine grössere Theaterpraxis u. mehrere dadurch erlangte Kenntniss dessen, was von Wirkung sey oder nicht — im Allgemeinen dem Deutschen wol immer überlegen seyn wird und seyn muss. Doch kann auch die genaueste Verzeichnung aller dergleichen Ausschmückungen, selbst wenn die bekannten Zeichen hinreichten, oder mehrere neue und bestimmtere gewählt würden, um die unendlich mannigfaltigen Nuancirungen der Stimme zu bezeichnen, immer nur den todten Stoff nebst seiner äussern Form vor Augen legen, Leben und Seele aber durch die Behandlung desselben in den ganzen Vortrag zu bringen, kann nur eigenes, sicheres und tieferes Gefühl lehren. Wer das fühlt, was er vorträgt, wird, die übrigen Erfordernisse der Gesangkunst vorausgesetzt, leicht auf den Zuhörer wirken. Es ist daher nöthig, sich das vorzutragende Stück in Hinsicht auf Wort, Empfindung, Charakter, und in Rücksicht auf Composition und deren besondern Styl, vorher genau bekannt zu machen. Durch mehrmaliges Declamiren der Worte und durch achtsames Durchlesen der Musik, oder Singen derselben ohne alle Auszierung, erreicht man diesen Zweck am sichersten.

Die reiche italienische Verzierung im Gesang vertragen nur die echt italienischen Compositionen, in denen der Componist durch eine leichte und einfache, der verschiedensten Behandlungen fähige, und von der Orchesterpartie ganz unbeschränkte Melodie dem Sänger nicht das Werk selbst, sondern nur einen leicht angedeuteten Entwurf desselben liefert und daher ihm fast ganz allein allen Ausdruck überlässt. Die deutschen Componisten liefern nur selten das Skelett, meist das Werk selbst, und es ist dem Sänger zugleich die Ausführung grösstentheils vorgeschrieben. Daher kann eine deutsche Composition selbst bey einer blos richtigen Ausführung genossen werden und Vergnügen gewähren, da jene des Italieners erst durch eine treffliche Behandlung in der Ausführung den grössten Theil ihres Werthes erhält. — Der Italiener hält eine Schreibart für die bessere (und in Arien u. zuweilen in Duetten möchte sie, *recht verstanden*, und nicht *zu ängstlich* befolgt, das auch wol seyn,) weil ihm der Gesang nicht blos Hauptsache, sondern alles ist. Diese einseitige Ansicht ist Schuld, dass die meisten ital. Componisten über ihrer grazιösen Melodie alles Uebrige versäumen, und dass man daher in sehr vielen ihrer Opern eine fast ganz gleiche Behandlung im Ganzen und im Einzelnen, eine auffallende Leere der Harmonie, und eine ewig wiederkehrende einförmige Folge der Modulationen, Mangel an Neuheit, an Originalität, an Kraft und tiefer Empfindung, ja nicht selten eine solche Monotonie selbst des Gesanges antrifft, dass man alles schon oft gehört zu haben glaubt. Doch geht es bekanntlich auch unter den neuern Theater-Compositionen der Italiener Werke, denen, bey der Trefflichkeit der Composition, ihrer Idee nach, und bey dem hohen Reiz einer gefälligen, fasslichen und deshalb einem Herzen Aller sprechenden Melodie, (in deren Erfindung die Italiener sich ihren unbestrittenen Vorzug vor allen andern Nationen wol immer erhalten werden,) nur eine sorgfältigere Ausführung der Form noch fehlt, um sie als classische Werke aufführen zu dürfen. — Der Deutsche hat viele und zum Theil sehr gute Gründe, *seinen* Opernstyl als den bessern anzusehen, und der deutsche Componist ist nicht zu tadeln, wenn er eifersüchtig auf das unzubestreitende Recht des dichtenden Tonkünstlers hält, *seine* Ansicht, *seine* Empfindung, *seinen* Ausdruck, kurz *sein* Werk geben zu dürfen. Uebrigens ist die Klage mancher Italiener über den zu grossen Ernst und die zu weit getriebene Strenge der deutschen Melodie, über die Kälte und Unbiegsamkeit derselben, über das zu sehr hervorstechende, überreiche und den Sänger bedeckende Accompagnement der deutschen Componisten, über ihren gebundenen (oder vielmehr bindenden) Styl, ihren Aufwand an Harmonie, ihre Verschwendungen in den Modulationen, und über den mehr instrumentenartig behandelten Gesang, offenbar sehr übertrieben, enthält aber doch einiges Wahre, was nicht eben alle neuern deutschen Componisten beachten und beherzigen. Dass jedoch die Deutschen mehrere Werke verschiedener Gattung aufzuweisen haben, in denen, bey wohl bedachter, kunstvoller Bearbeitung der einzelnen Stimmen, für sich betrachtet und in ihrem Verhältnis zum Ganzen, bey allem Reichthum der Harmonie und der Modulation, denen man einen hohen, zauberischen Reiz zuzugestehen nicht umhin kann, doch dem Gesange (*parte cantante*) sein Recht widerfährt — dass sie daher, wenn sie weniger glücklich in eigentlichen, ausschmeichelnden Arien und Duetten sind, in denen der Sänger zu grosse Rechte hat und haben muss, doch desto trefflichere vielstimmige Sätze (*pezzi concertati*) schreiben, die eben durch solche Behandlung Feuer und Leben und Mannigfaltigkeit erhalten, und daher von desto grösserer Wirkung sind — dies alles wird von den Uneingenommenen auch in Italien zugegeben. —

Die ernsthafte italienische Oper ist ihrem eigenthümlichen Charakter treu geblieben, und ist daher, dem Wesentlichen nach, immer noch dieselbe, die sie vom Anfang war — *Wettstreit im Gesang*. In der französischen und deutschen Oper folgt man der richtigern Ansicht und behandelt sie als dramatisches Werk. Es sey fern von mir, diese Ansicht bestreiten, und, aus Liebe für den Gesang, die italienische Einseitigkeit in Schutz nehmen zu wollen: doch kann ich den Wunsch nicht unterdrücken, es möchte in den französischen und den neuern deutschen (meist französirenden) Opern, Operetten und Liederspielen, wenn nicht immer, doch zuweilen, mehr für eigentlichen Gesang geschehen. Ich glaube, dies *könnte* geschehen, ohne deshalb jener richtigern Ansicht eines dramatischen Werks zu nahe zu treten, da doch Gesang in jeder Oper wenigstens *eine* der Hauptsachen seyn soll und muss. Wenn übrigens die ital. Componisten zu tadeln sind, dass sie in ihren Opern nichts geben, als graziösen Gesang, (*musica graziosa*,) so möchte es doch auch nicht schwer seyn zu

erweisen, dass das vorherrschende Streben der neuern (jüngern) deutschen Componisten nur nach dem Grossen u. Pathetischen, das Haschen nach dem Fremdartigen und Neuen u. s. w., und die daher rührende Verschwendung der Mittel, welche das Orchester darbietet, so wie das Vernachlässigen des Einfachen, Gefälligen, Zarten und Heitern u. s. f., was mehr durch Gesang, als Hauptsache behandelt, erreicht werden kann, ebenfalls zur Monotonie und zu einer andern, nicht eben erfreulichern Art von Einseitigkeit führe. — Man entschuldige diese Abschweifung.

Dass die Wirkung des Gesanges durch Action sehr unterstützt und erhöht, bey dem Mangel derselben aber ausserordentlich geschwächt und zum Theil ganz aufgehoben werde, ist eine allgemein bekannte Erfahrung. Es ist daher sehr zu wünschen, jeder Sänger möge mit den natürlichen Gaben des Schauspielers ausgerüstet seyn und sich die nöthigen Kenntnisse, Fertigkeiten und Erfahrungen desselben zu verschaffen suchen. Mehr hierüber zu sagen, ist hier der Ort nicht.

Ich sprach bisher hauptsächlich vom Gesang des Theaters, theils, weil in Italien von nichts anderm die Rede seyn kann, indem die Kirchenmusik nur einen sehr untergeordneten Platz behauptet, die sogenannte Kammermusik aber so gut als gar nicht existirt, und zuletzt alle und jede Gesangsmusik mehr oder weniger der Opernmusik ähnelt: theils, weil doch auch in Deutschland, in Rücksicht auf Gesang, die Theatermusik die vorherrschende Gattung ist, wenn man auch darüber nicht so, wie in Italien, die andern Gattungen vernachlässigt. Uebrigens lassen sich selbst die speciellern Bemerkungen leicht auf andern Gesang anwenden und so allgemein machen.

VI. Vermischte Bemerkungen.

Ich fasse hier zusammen, was sich mir bey dem Entwurf der vorigen Abschnitte aufdrang und doch daselbst nicht ganz an seinem Platze stand.

Man hegt noch ziemlich allgemein in Italien das Vorurtheil, der deutsche Sänger (seltne Ausnahmen abgerechnet) sey steif und pedantisch, und sein grösstes Streben gehe nur dahin, alle möglichen Schwierigkeiten zu überwinden, und die Zuhörer für kurze Zeit zur Bewunderung hinzureissen, ohne sich viel damit zu befassen, durch einfachen, schönen Gesang auf sie angenehm zu wirken, sie zu ergreifen, zu rühren und zu entzücken. So sehr der Italiener durch diese vorgefasste Meynung dem deutschen Sänger im Allgemeinen zu nahe tritt, so Unrecht thut man dem Italiener, wenn man hier und da in Deutschland glaubt, ihm sey wenig an dem treffenden, wahren Ausdruck gelegen, sondern er gehe hauptsächlich darauf aus, den höchst einfachen Gesang seiner Componisten aus eignem Vorrath zu verschnörkeln, so wie ihm dies gerade am besten zusage, ohne dabey viel Rücksicht auf Wort, Charakter und Styl des Gesangstückes zu nehmen. Es ist nicht nöthig, den Ungrund der einen wie der andern Meynung zu erweisen. Gelten sie aber nicht allgemein, so ist in ihnen doch etwas Wahres für besondre Fälle. Der italienische Sänger sieht freylich mehr auf sogenannte Grazie, als auf tiefe Empfindung, da man in Italien von der Musik überhaupt eine Ansicht hat, die von der in Deutschland etwas verschieden ist; er wird durch die absolute Freyheit, die ihm seine Componisten immer und überall gestatten, zuweilen verführt, der Noten zu viele zu machen, da hingegen dies dem deutschen Sänger seltner erlaubt ist. Dieser *giebt* der tiefern, innigern Empfindung den *Vorzug* vor der Grazie und erscheint nun dem Italiener pedantisch. Gewöhnlich sicherer und fester in seiner Kunst, sobald von Kenntniss und der von ihr abhängenden Sicherheit in der Ausführung die Rede ist, gefällt er sich (vielleicht auch vermöge seines Nationalcharakters) in dem glücklichen Kampf mit Schwierigkeiten, und gewährt dadurch *seinen* Zuhörern Freude, die auch bey ihren Vergnügungen Nachdenken u. Anstrengung nicht so sehr scheuen, wie das feiner sinnliche Italiener, der durchaus *nur* geniessen will. Ist der deutsche Sänger ferner oft durch den Styl seiner Componisten, durch seine Melodie, wol gar durch seine unbiegsamere Sprache gezwungen, weniger gewandt oder sogar unbeholfen zu erscheinen: so mag man es ihm nicht verargen, wenn er da, wo er darf, gern giebt, was er kann und mag. Der Italiener ist aller jener Fesseln los und ledig, und giebt nun überall, was er nach seinen Kräften kann und nach *seinem* Geschmack mag. Diese Entschuldigung des Einen und des Andern aber soll keine Rechtfertigung seyn. Denn der wirklich ausgezeichnete Künstler hat nur den höhern Zweck seiner Kunst vor Augen, und alle Kunstfertigkeit ist ihm Nebensache, ausser, in wiefern sie ihm

Mittel zu Erreichung jenes Zweckes ist. Dass er dem Geschmacke der Zeit und des Orts in Nebendingen zuweilen etwas nachgebe, mag man ihm schon nachsehen, wenn er die so erworbene Gunst der Menge als das Mittel gebraucht, dieselbe für das Bessere empfänglich zu machen. In der Hauptsache ist man übrigens in Ital. und Deutschland unter den wahren Künstlern und im Publicum einerley Meynung, und wirklich grosse Sänger machen daher überall Glück —

Das Publicum hat Einfluss auf den Künstler, und so umgekehrt. Aber das ital. Publicum ist ein weit strengerer Richter, als das deutsche, und spricht sein Urtheil gleich auf der Stelle klar und deutlich aus. Es behauptet immer standhaft die höchste Competenz, und aller Kenner Lob, sey es so gegründet, als es wolle, hilft dem nicht auf, was den Beyfall des Volkes nicht erhält. Daher muss in Italien der Dichter, der Componist, und vorzüglich auch der Sänger, sich nach der Meynung der Menge richten, und nur der Künstler von sehr grossem, schon begründetem Ruf, und wirklich *grossem* Verdienst, darf es wagen, einen eignen Weg zu gehen, da man das in Deutschland so ziemlich jedem erlaubt, und ihn, wenn er nicht gefällt, doch ruhig gehen lässt, ohne ihn, wie dort, auf der That laut zu verdammen. Auf diese Art kann in Deutschland der Künstler mehr auf sein Publicum wirken, da er sich in Italien, mit wenig Einschränkung, ganz nach ihm fügen muss. Welches das Bessere sey, ist im *Allgemeinen* nicht so leicht zu entscheiden, als es scheint. Ich überlasse Prüfung und Urtheil dem Leser. Dass das Betragen des Deutschen, zu schweigen, wo er nicht loben kann oder will, gesitteter und edler sey, als das des Italieners, ist nicht zu leugnen: doch muss man diesem, der auch in seinen Beyfallsbezeugungen kein Maas und Ziel kennt, seine heftigen Aeusserungen des Missfallens nicht gar zu hoch anrechnen, da er gemeiniglich nur den Zweck damit verbindet, seine individuelle Meynung in der eben vorliegenden Sache dadurch an den Tag zu legen, ohne deshalb dem Künstler sein anderweitiges Verdienst bestreiten oder ihm wehe thun zu wollen. Daher wird oft in einem und demselben Theater ein Componist oder Sänger förmlich und total in einer Oper ausgepfiffen, und kurz darauf in einer andern der Liebling des Publicums. —

Wenn in Deutschland des rauhern Clima's, oder anderer Ursachen wegen, überhaupt seltner schöne Stimmen gefunden werden, als in Italien, so ist es um so mehr zu bedauern, dass sich hier noch mehrere Umstände vereinigen, durch die manche schöne Stimme verlochen, oder es ihr wenigstens unmöglich gemacht wird, sich in ihrem vollen Glanze zu zeigen.

Viele deutsche Sänger und Sängerinnen betrachten es gewissermassen als eine Art von Ehrensache, alles singen zu können, es mag nun ihrer Stimme angemessen, für dieselbe passend seyn, oder nicht. Die Sänger des Theaters müssen das öfter, als in Italien, (wo man in den meisten grössern Theatern fast immer neue Opern ausdrücklich für die Gesellschaft schreibt, und mit den ältern sich jede für nöthig gehaltene Veränderung erlaubt,) und stehen sich dann mit deutscher oder französischer Musik um so schlimmer, weil sich in ihr die Gesangpartie nicht so leicht verändern (*puntare*) lässt, wie in ital. Musik. Der italien. Sänger nimmt keinen Anstand, frey und offen zu erklären, dass er diese oder jene Partie nicht singen könne, weil er seiner Stimme, wegen Tiefe oder Höhe, Passagen und andern dergleichen Eigenheiten, nicht zusage. Wenn er auch oft hierin zu weit geht, und nun verlangt, alles solle immer wie für ihn ausdrücklich geschrieben seyn: so fügt sich doch der Deutsche, aus freyem Triebe, oder nach den Umständen, gar zu oft und zu leicht jeder Rolle, und verdirbt dadurch seine Stimme, oder findet wenigstens nicht Gelegenheit, sich als Sänger so zu zeigen, wie er sonst wol könnte. Der Satz: der Schauspieler soll sich der Rolle, und nicht die Rolle dem Schauspieler fügen — kann vernünftiger Weise nur mit grosser Einschränkung auf den Sänger angewendt werden.

Vieles Passagenwerk, was immer noch viele deutsche Sänger für etwas Rechts halten, ermüdet und bricht die Stimme vor der Zeit, wenn sie nicht von der Natur gerade für dies Genre bestimmt ist. Dasselbe gilt von dem erzwungenen vergrössern Umfang der Stimme, den man hier und da in Deutschland weit über die Gebühr schätzt.

Viele deutsche Componisten, zuweilen selbst die trefflichsten, schreiben gern für die Singstimmen im Allgemeinen, und für die Sopranstimmen insbesondere, sehr hoch, d. h. nicht, sie schreiben gelegentlich sehr hohe Töne, sondern ihre ganze Melodie bewegt sich in den höhern Tönen, die Tessitura ihres Gesanges ist hoch. Wie ausserordentlich das (seltne Ausnahmen abgerechnet)

ermelte, und wie oft man unnatürliche und unangenehme Töne zu hören bekömmt, wenn auf den hohen Tönen nun auch Worte ausgesprochen werden sollen, kann man leicht an sich und andern bemerken. —

Eine sonderbare Eigenheit mancher, auch ausgezeichneter deutscher Sänger (in der sie zum ital. Sänger in einem Verhältnis stehen, welches das umgekehrte des deutschen Schauspielers zum italien. Schauspieler ist) zeigt sich bey Stellen, die einen stärkern Ausdruck zu erfordern scheinen, wo sie ihre Stimmen, nach französischer Gesangsweise, in ihrer höchstmöglichen Kraft ertönen lassen und — um es nicht Schreyen und Heulen zu nennen — übernehmen, forciren. Zuweilen mögen sie durch den Componisten dazu gezwungen seyn, öfterer aber, vorzüglich in sogenannten declamatorischen Stellen, scheint es Sache der freyen Wahl. —

Es ist zu bedauern, dass viele Künstler durch äussere Umstände gezwungen werden, eher öffentlich aufzutreten, als sie in ihrer Kunst auf einen solchen Grad der Ausbildung gekommen sind, dass sie sich nicht mehr durch die oft irreleitende Stimme des Publicums von dem eingeschlagenen richtigen Wege abbringen lassen. Da dies nun aber einmal nicht zu ändern ist, so ist wenigstens jedem Sänger ernstlich zu rathen, sich eine gründliche Kenntnis der Musik überhaupt zu verschaffen, die ihm Leiterin und Richtschnur sey, und ihn sowol vor Charlatanerien und Abwegen, als vor den nur allzugemeinen groben Verstössen gegen die Harmonie u. s. w. verwahre.

Bey dem fortgesetzten Studium des Gesanges ist dem, der über seine Kunst nachgedacht hat und sich derselben klar bewusst ist, nichts mehr zu empfehlen, als sich nun einen eigenen Styl zu bilden, der gerade den Eigenheiten *seiner* Stimme und dem Individuum selbst zusagt. Dass man für diesen Zweck nicht allein auf die Verschiedenheiten Rücksicht nehmen müsse, durch die sich der Sopran vom Contraalt u. s. w. unterscheidet, sondern dass das Individuelle das grösste Augenmerk verdiene, ist für sich klar. Hierbey wird man wohl thun, seine besondere Aufmerksamkeit der Kenntnis des Fehlerhaften in der Stimme zu widmen, weil es ausserordentlich schwer ist, die Fehler der Stimme selbst gewahr zu werden, da hingegen die Vorzüge derselben sich leicht von selbst bemerkbar machen. Ist dieser Verfahren im Anfange nicht eben sehr angenehm, so ist es doch desto nützlicher.

Wäre es meine Absicht gewesen, eine vollständige und strenge Abhandlung über Gesang zu schreiben, so hätte ich noch über mancherley, und vielleicht gleich zu Anfange über auch die ärztliche Untersuchung der Singorgane sprechen müssen. Da ich aber einen andern Zweck hatte, so überging ich vieles und auch jene Untersuchung, die, so viel ich weiss, selten zu einem ganz sichern Resultat führt, und zu deren Anstellung ich, bey meinem Mangel an ärztlichen Kenntnissen, Bücher nöthig gehabt hätte.

Ich habe in diesem Aufsatz gegeben, *wie* ich bemerkt und so *wie* ich es bemerkt habe. Zuweilen habe ich angedeutet, was mir in Rücksicht des Gesanges der Mode und dem Zeitgeschmack anzugehören scheint, und was ich dagegen für bleibend wahr, schön und gut halte; öfter das Urtheil dem Leser selbst überlassen. Wo ich den deutschen Sänger dem italien. gegenüberstellte, und so umgekehrt, habe ich mich bemüht, unparteyisch zu seyn. Irren ist *menschlich*, und niemand williger als ich, sich eines Bessern belehren zu lassen. Habe ich aber richtig bemerkt, und ohne Parteylichkeit geurtheilt, so ist Italien immer noch die hohe Schule des Gesanges, und ich bin fest überzeugt, dass es es für den, der studiren *will*, immer bleiben wird, und bleiben muss.

Nachrichten.

Wien, d. 8ten März. Uebersicht des Monats Februar.

Hofopertheater. Mad. Harlas, erste Kammer-Sängerin Sr. Maj. des Königs von Bayern, trat hier am 19ten in der Oper von Cimarosa, *gli Orazi e Curiazi*, als Curiazio auf. Wir hatten früher schon am 7ten Gelegenheit, ihren trefflichen Gesang in einem Concerte, welches sie mit Hrn. Heinr. Bärmann, erstem Klarinettisten ihres Königs, gab, zu bewundern. In dem heutigen Debut zeichnete sie sich ganz als ausgebildete Sängerin aus, und entzückte, vorzüglich durch ihr Piano in den höhern Tönen, die zahlreich versammelten Zuhörer. Könnte sie mit ihren reinen Silbertönen und geschmackvollen Rouladen in der Höhe, mehr Kraft und Festigkeit in den tiefern und Mitteltönen verbinden, so würde sie auch die strengsten Forderungen befriedigen. Sie erhielt ungetheilten Beyfall, und

wurde sowol nach der ersten Arie, als auch nach dem ersten Akt, einstimmig hervorgerufen, welche Auszeichnung ihr auch bey der zweyten Aufführung, am 25sten, zu Theil ward. Das Orchester spielte nicht mit dem sonst gewöhnlichen Eifer, und die Chöre gingen, besonders im letzten Aufzuge, überaus schlecht. — Am 27sten trat Mad. Schönberger, geb. Marconi, in der Oper: *Titus der Gütige*, als Titus, und Dem. Brandstätter, vormals beym Theater an der Wien engagirt, als Sextus, auf. Bey Mad. Sch. war alles, Spiel, Gesang, Stellung und sämmtliche Haltung des Körpers, ausgezeichnet, und sie verdiente ganz den Beyfall, der ihr, die ganze Dauer der Oper hindurch, in reichem Maasse gezollet wurde; nur an die Tiefe ihrer Stimme konnten sich viele Zuhörer nicht sogleich gewöhnen. Dem. Brandstätter erhielt im Ganzen nur mässigen Beyfall. Ihre Stimme ist für dieses Theater zu schwach, dabey für ein aufmerksames Ohr immer etwas zu tief; auch zeichnete sich ihr Spiel nicht sehr vortheilhaft aus. Am Schlusse wurde Mad. Schönb. gerufen, welche dann mit Dem. Br. und Mad. Campi, (Vitellia — die heute bis zum Ekel die schöne Mozartsche Musik mit Schnörkeln und nichtssagenden, unzählige Male gehörten Verzierungen verunstaltete,) erschien. Die Chöre waren schwach besetzt, und gingen auch matt u. schläfrig, was allerdings gerügt zu werden verdient. — — Da das hiesige Publicum an der italienischen Oper immer weniger Geschmack zu finden scheint, so bequemte sich auch Dem. Therese Sessi, — wie schon früher ihre Nemeus-Verwandtin, Anna Maria — deutsch zu singen, und trat am 26sten zum ersten Male als Julia in der *Vestalin*, zur Zufriedenheit des Publicums, auf. Obgleich ihr Spiel, vorzüglich im zweyten Acte, mehr herausgehoben und bedeutender seyn könnte, so war doch ihr Gesang und ihre Aussprache schön und deutlich. Hätte sie es über sich vermocht, den Gesang weniger zu verzieren, so würden wir ihr noch mehr Beyfall geschenkt haben.

Theater an der Wien. Am 5ten gab man auf dieser Bühne zum ersten Male: *Die vornehmen Wirthe*, eine komische Oper in drey Aufzügen, nach dem Französ. des Hrn. de Jouy, von Hrn. Jos. R. v. Seyfried, mit Musik von Catel. Obgleich dieses Singspiel schon mehrere Male wiederholt gegeben wurde, so kann Ref. — der sich eben nicht unter die Klasse der Grämeladen zählt — demselben doch keinen Geschmack, und, rücksichtlich des darin seyn sollenden Komischen, kein Lächeln abgewinnen. Die Musik hat, ausser einem Duett zwischen Pauline (Dem. Buchwieser) und Annette, (Dem. Hen. Teimer) und einem Quartett im zweyten Acte, ebenfalls wenig Ausgezeichnetes, obwol der Componist im ernsthaften Genre wegen seiner *Semiramis* hier sehr geschätzt wird.

Theater in der Leopoldstadt. Das artige Spiel und der liebliche Gesang einer neuen Debütantin (Dem. Jos. Hensler) zog jederzeit die Menge, sowol bey der Aufführung des ersten, als des zweyten Theils, in dieses Schauspielhaus. Uebrigens sahen wir noch in diesem Monate auf diesem Theater: *Der Herr Johannes im Parisergassel*, Posse mit Gesang, in einem Aufz., (Parodie der Oper *Johann von Paris*;) *Arlequin, der Apothekerjunge*, grosse komische Pantomime in zwey Aufz. von Hampel; (eine der besten, die je auf diesem Theater gegeben worden sind;) *Die weisse Frau von Neuhaus*, komisches Volksmärchen mit Gesang in drey Aufz., mit Musik von Hrn. Nanke; (Stück und Musik sind gleich schlecht;) und, *Orpheus und Eurydice*, oder, *so gehts im Olymp zu*, eine mythologische Caricatur in zwey Aufz. von Meisl, mit Musik von Kauer. Das Stück erhält fortwährend Beyfall, die Musik aber keinen. Hr. Ignatz Schuster zeichnete sich als Jupiter vortheilhaft aus. Den böhmischen Dialekt des Hrn. Swoboda (Orpheus) anzuhören, ist für uns unausstehlich. Die Decorationen waren abermals überaus schön.

Concerte. Wie schon oben erwähnt wurde, gab Mad. Harlas mit Hrn. Heinr. Bärmann am 7ten Febr. Concert im kl. Redoutensaale. Mad. H. sang eine Arie von Simon Mayr, und eine zweyte von Nicolini. Hr. B. spielte auf der Klarinette ein Concert von C. Mar. v. Weber, und am Schlusse ein Adagio mit Rondo. Von dem ausgebildeten Gesange der Mad. H. haben wir bereits gesprochen; auch Hr. B. erhielt, seiner Virtuosität und seines überaus schönen Spieles auf diesem Instrumente wegen, allgemeinen Beyfall. Sein Ton im Adagio und sein Echo werden uns unvergesslich bleiben. Desto mehr bedauerten wir, dass der Saal sich so wenig gefüllt hatte.

Notizen. Hr. L. Spohr und seine Gattin sind hier in dem Theater an der Wien mit vortheilhaften Bedingungen engagirt worden, und zwar Er als Kapellmeister und erster Orchester-Director, Sie als Solospielerin auf der Harfe. —

Berlin, den 2ten März. Am 12ten Februar trat Dem. Johanna Eunike zum ersten Male in der Oper *Carlo Fioras* von Fränzl, als Isabella, und am 1sten März als Lilla in der bekannten Oper *Cosa rara* von Martin auf. Obgleich die junge Künstlerin durch frühere Versuche ihrer Kinderjahre und durch in einigen Concerten gegebene Proben ihres Gesanges zu bedeutenden Ansprüchen berechtigte, so fanden sich dennoch alle Kunstfreunde in ihren Erwartungen bey weitem übertroffen. Es ist nur Ein Urtheil darüber, dass ihre reine, sehr liebliche Stimme, ihr geschmackvoller und durch grosse Innigkeit des Gefühls ausgezeichneter Vortrag, ihre edle und graziöse Haltung, und die Ruhe und Sicherheit, sowol ihres Spiels, als der Ausführung aller Gesangstücke, die sonst nur lang geübten Künstlern eigen ist, ein seltenes Talent verrathen, welches die sorgfältigste Pflege verdient, um sich zur Zierde unserer Bühne bald völlig zu entwickeln.

Recension.

Capriccio per il Pianof., *comp.* — — *di Francesco Lauska.* Op. 52. In Lipsia, presso A. Kühnel. (Pr. 16 Gr.)

Auch diese Arbeit des Hrn. L. zeichnet sich nicht sowol durch neue, als gute Gedanken, durch einfachen, wohlgeordneten Plan des Ganzen, vortheilhafte Benutzung des *Einzelnen*, und sonach durch, wenn nicht glänzende, doch ganz gewiss sehr angenehme Wirkung aus. Diesen Eigenheiten vollkommen gemäss ist die, nicht zu grosse Ausdehnung sowol des Ganzen, als der einzelnen Sätze; und auch die verhältnissmässig recht leichte Ausführbarkeit entspricht denselben lobenswürdig. Der Gang der ausgedrückten Empfindungen ist zusammenhängend, leicht aufzufassen, und überall ansprechend: jeder Kenner weiss aber, dass eben dies bey der schönen Gattung von Composition, wohin dies Werk gehört, ein Hauptvorzug, u. gewiss nicht leicht zu erreichen ist. (Es sey Rec. erlaubt, hier an zwey Werke dieser Gattung v. Muzio Clementi zu erinnern, — in seinen Werken, Heft 6, — weil sie noch immer bey weitem nicht genug bekannt, und in jeder, vornämlich aber in der zuletzt angegebnen Hinsicht, durchaus musterhaft geschrieben sind. Möchte doch dieser treffliche Künstler uns Mehreres eben in dieser, seinem Geiste und seiner Schreibart so vorzüglich zusagenden Gattung schenken!) — Was wir noch im Einzelnen an dem Capriccio des Hrn. L. zu rühmen, oder auszustellen finden, sey kurz bemerkt, und das Ganze gebildeten Dilettanten, ja, allen Spielern, denen nicht nur das Schwierige und durchaus Originelle genügt, bestens empfohlen. Im ersten Tempo wäre, S. 6, Syst. 4, die erwählte, alte, aber gute Folge consequenter gestellt worden, wenn, wie erst, d, b, c, d, es, es — nun auch d, c, a, b, c, d, d — geschrieben, und diesem gemäss die Arpeggiaturen der rechten Hand angeordnet wären. Vortrefflich erscheint aber bald darauf, S. 7, Syst. 1 u. f., die sanfte, schmeichelnde Melodie, die auch recht eindringlich dargestellt ist. Den kurzen Zwischensatz, ebendas., Syst. 3, von da an, wo die Triolen im Bass eintreten, besonders bis Syst. 4, T. 3, wünschten wir anders. Er ist dem, des ersten Tempo zu ähnlich, um als ein neuer, und doch auch wieder nicht ähnlich genug, um als derselbe in Wiederholung zu erscheinen — welches letztere auch hier nicht an seinem Platze, und gegen das überall gut beachtete Verhältniss der Theile gegen einander gewesen wäre. Der ernste und würdige Schlusssatz, von S. 9 an, verdient, sowol was Erfindung, als was Haltung und Ausführung anlangt, und zwar in ästhetischer wie in technischer Hinsicht, ausgezeichnetes Lob: aber nicht nur die Hauptidee, sondern auch grossentheils deren Aufstellung und Wendung, gehöret eigentlich Cherubini'n zu.

Kurze Anzeige.

Trois Duos pour deux Violons, *comp.* — — *par P. Hansel.* Oeuvre 24. Leipsic et Berlin, au Bureau des arts et d'industr. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Ein achtungswerther Geschmack und eine gute Methode im Ganzen, eine meist unterhaltende Ausführung im Einzelnen, und durchgängig bemerkbare Kenntniss des Instruments und seiner zweckmässigen Behandlung, machen dies Werkchen geschickten Dilettanten zur Uebung und Unterhaltung allerdings empfehlungswerth. Die Duetten sind übrigens, wie man sich ausdrückt, concertirend.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten März. №. 12. 1813.

RECENSION.

Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler — — älterer und neuerer Zeit aus allen Nationen, von Ernst Ludwig Gerber, fürstl. schwarzb.-sondersh. Hofsecretair. 2ter Theil E—I. Leipzig, bey Kühnel. 1812. (Preis 2 Thlr.)

Der erste Theil dieses verdienstvollen Werks ist in No. 58 des vorigen Jahrgangs d. Z. ausführlich und mit gebührendem Lobe, aber auch mit offenem Tadel dessen, was dem Rec. als tadelswerth erschien, angezeigt worden. Es sind dort zuvörderst die allgemeinen Forderungen ausgemittelt, welche an alle Werke dieser Art gemacht werden dürfen; dann ist mit jeder derselben der erste Band dieses Lexikons zusammengehalten, und nun angegeben, in wie weit der Verf. denselben, nach des Rec. Urtheile, entsprochen habe, oder nicht: wobey es denn nicht fehlen konnte, es musste hier — die grossen Schwierigkeiten der Ausführung eben dieses Werks noch nicht erwähnt — in allen Hauptsachen weit mehr zu loben, als zu tadeln gefunden werden. Da aber in jener Rec., sollte sie nicht mehrere Bogen füllen, der einzelnen Artikel des ersten Bandes nicht weiter gedacht werden konnte, als nöthig war, um für die allgemeinern Bemerkungen Belege zu geben: so scheint es wohlgethan, bey der Beurtheilung dieses zweyten sich eben an diese, die einzelnen Artikel, zu halten, alles Allgemeine aber zu übergehen; was auch deshalb um so eher geschehen kann, da das Manuscript des ganzen Werks schon vor dem Abdruck des ersten Theils ausgearbeitet war; und mithin, was in jener Hinsicht von dem einen Bande gültig, es auch von dem andern seyn muss. Doch kann Rec. nicht unbemerkt lassen, dass er zu vorliegender mehr Kürze und Gedrängtheit — in den Sachen und in der Schreibart — auch in dem Titel der nicht eigentlich musikalischen Artikel, welcher dort ausgesprochen worden, hier durchaus keine bedeutende Veranlassung gefunden hat; wahrscheinlich, dass also in diesen beyden Hinsichten doch noch etwas für das Manuscript gethan worden, was dann mit Dank zu erkennen wäre.

Den Vorsatz, die einzelnen Artikel dieses Bandes bemerkbar zu machen, und dadurch zu veranlassen, dass die Leser dieser Zeitung, welche mit dem Werke selbst noch nicht bekannt seyn möchten, in den Stand gesetzt würden, wenigstens ungefähr zu überschlagen, was sie denn alles an demselben haben; diesen Vorsatz weiss Rec. nicht besser auszuführen, als auf folgende Weise. Er übergehet alle die Namen, welche keinen bemerkbaren Einfluss auf die Tonkunst, ihre Literatur, und die Cultur für dieselbe überhaupt gehabt haben, sondern die nur der Vollständigkeit und einiger Notizen wegen aufgestellt sind, welche allein von ihnen gegeben, oder bekanntlich zu besonderm Behuf oftmals nicht unwichtig werden können: dagegen führt er alle diejenigen an, von denen nicht nur überhaupt mehr gesagt werden konnte, sondern deren Einfluss auch auf die Tonkunst im Ganzen, oder doch den örtlichen und temporairen Zustand derselben, bemerklicher hervortritt. Dass sich diese Sonderung nicht haarscharf und zur Befriedigung jedes Einzelnen anstellen lasse, indem bey Namen, welche, so zu sagen, um die Gränzmark herum schweben, dem Einen bedeutend scheinen muss, was dem Andern nicht — braucht wol kaum angeführt zu werden; und wenn eine solche Uebersicht etwas trocken ausfallen sollte, so wird man es entschuldigen, indem es in der Sache selbst liegt, auch die Anzeige eines gelehrten Werks ja keine Unterhaltung am Theetisch seyn soll. Indess wird sich doch manche Gelegenheit finden, diese Trokkenheit wenigstens nicht bis zur Dürre steigen zu lassen. —

E. *Ebeling*, E. D., zusammen zu stellen mit dem, was vom Verf. im ältern Tonkünstlerlexicon über diesen verdienten Gelehrten gesagt worden ist.

Eberl. Da mehrere der Werke dieses Künstlers, die erst im Laufe des jetzigen Jahrhunderts erschienen, nachgetragen worden sind, so kann man wünschen, dass ein Gleiches auch wenigstens mit den so vorzüglichen, der Symphonie aus D, u. dem Concert für zwey Pianoforte geschehen wäre. — *Eck* (Franz) *Efferdingen* oder Afterdingen, soll heissen Ofterdingen, und statt Meistersänger, Minnesinger. Letzteres auch in der Folge bey *Eschelbach* oder Eschenbach. — *Egli.* — Königin *Elisabeth* von England. Aus ihrem noch vorhandenen „Jungfernbuche" siehet man, dass sie auf dem Klavier schwere Stücke ausführte, auch sang, Laute spielte — vorausgesetzt, es war nicht auch dies von dieser Eitelkeit nur zum prunkenden Schein aufgestellt. Das Verhältniss der Besetzung ihrer Kapelle ist wunderlich und eben für diese Mann-Frau charakteristisch genug. Sie hatte nämlich angestellt: 16 Trompeter, dagegen 2 Violinisten, 6 Posaunisten und 3 Trommelschläger, dagegen 2 Flötisten und dergl. m. Bey feyerlicher Mittagstafel unterhielten sie 12 Trompeten, 2 Paar Pauken, Pfeifen, Zinken und Trommeln. — Der Sänger *Elmenreich* ist als Baritonist angegeben: er zeichnet sich aber eben durch seinen tiefen Bass aus. — *Engel* (Joh. Jac.) Graf *Erbach.*

F. *Faber*, (Nicol.) der älteste bekannte deutsche Orgelbauer, der ungefähr seit dem Jahr 1300 lebte. Interessant ist die Beschreibung der von ihm 1359 erbaueten, grossen, aber äusserst unbehülflichen Domorgel zu Halberstadt. Sie hatte für Hände und Füsse vier Tastaturen: die beyden obersten in der Lage der gegenwärtigen, aber jede Taste auf *drey Zoll* breit und einen halben Zoll von der neben ihr stehenden *entfernt.* Sie fingen von H an und gingen nur bis c, an's Ende der zweyten Octave. Das dritte Manual hatte die Lage, als müsse es mit den Knieen behandelt werden, fing ebenfalls mit H an, ging aber nur durch Eine Octave, und schloss mit dem folgenden c. Das Pedal enthielt nur eine Octave, von H zu h. Die beyden mittelsten Manuale waren bloss für die Principalstimmen, das oberste hingegen und das Pedal für's ganze Werk, d. h. für das Principal, mit der grossen Mixtur verbunden, welche auf mancher Taste bis 56 Pfeifen, lauter Quinten und Octaven hören liess. Die Mixtur des Pedals hatte nur 16 bis 24 Pfeifen, aber grössere. Das grösste H des Werks im Gesicht war 31 *Fuss lang* und 5¼ Fuss im Umfange. 20 Bälge, in der Grösse unserer Schmiedebälge, von 10 Männern angetreten, versorgten das Werk mit Wind. — *Fasch*, Christ. Friedr. — *Feo.* — Prinz Louis *Ferdinand* v. Preussen. — *Fink*, Gottfr. Wilh. — *Fischer*, Ludw. — *Fleischmann*, Friedr. — *Forkel.* — *Forsny.* — *Frichot.* — *Friedrich* Wilhelm von Preussen. — *Frohlich*, Joseph. — *Fuhrmann*, der musikal. Klopffechter zu Anfange des 18ten Jahrhunderts. Der Unsinn, der damals bekanntlich auf den Titeln der Schriften, besonders so vieler Halbgelehrten, herrschte, erscheint in vollem Glanze auf den seinigen. Einer mag angeführt seyn: Musikalische Striegel, worinnen 1) diejenigen Superlativ-Virtuosen aus der singenden und klingenden Gesellschaft, so nicht chormässig als Künstler die Gränzen des Apollinis seines musikalischen Reichs, sondern thormässig als Humpler die Plätze des Apollyonis seiner musikalischen Barbarey vermehren; 2) die superkluge Quaksalber aus der musikalischen Gilde, so in der Autorenzunft. Trichter *sine fronte et fonte* herumstöhren, säuberlich geputzet werden, denen Cantoris zur Nachricht, denen Apocryphis zum Unterricht, und dem Neid zu Leid herausgegeben etc. — *Fux*, Joh. Jos.

G. *Gabrieli*, Catharina. — *Galilei*, Vincenzo, Vater des grossen Physikers. — *Garat.* — *Gassmann.* — *Gastoldi.* Ueberraschend ist hier die Nachricht, dass man schon zu seiner Zeit — gegen Ende des 16ten Jahrhunderts — Beweise für eine Verkehrtheit findet, die man gewöhnlich nur unsern Tagen vorwirft; Theaterstücke nämlich mit untergelegten geistlichen Texten in die Kirchen einzuführen. Eines der Ballettstücke des genannten Meisters z. B. ist unsre Kirchen-Choralmelodie: Jesu, woll'st mit weisen — ein anderes die: In dir ist Freude — Die Verkehrtheit ist aber eine, der jetzigen entgegengesetzte: statt dass Viele nämlich jetzt den Theaterstyl in die Kirche einführen, führten Manche damals den Kirchenstyl auf die Bühne. — *Geminiani*, bey grossem Talent und vieler Geschicklichkeit einer der ärgsten Queerköpfe unter den Musikern. — *Gerber*, E. L., der Verf. selbst, der hier über sich mit einnehmender Unbefangenheit, Zutraulichkeit und Geradheit, in munterm, treuherzigem Tone spricht. Man höre den Schluss: Auf diesem Wege, wo ich mich öfters durch Dornen habe winden müssen, jedoch auch manche Rose gepflückt habe, bin ich dahin gekommen, wo mich hier meine Leser, mit meinen Fehlern, und mit dem, was ihnen etwa an mir gefallen möchte, finden — — Meine Leidenschaften sind nun zum

Theil zur Ruhe verwiesen, theils sind sie freywillig eingeschlummert, um nie wieder zu erwachen. Und obgleich der würdige *Krause* in seinem Tractate von der musikal. Poesie behaupten will, der Mensch habe mehr Beschwerden von dem Leben ohne Leidenschaften, als von den Leidenschaften selbst: so ist doch dies, seine Worte in Ehren, nicht wahr. Man gebe mir zu meinen Büchern, Notenwerken und Instrumenten Gesundheit, und ich getraue mir jede Stunde, die mir von meinen Berufsgeschäften übrig bleibt, wo nicht vergnügt, doch ruhig und zufrieden zuzubringen, was denn doch, dächt ich, kein beschwerdenvolles Leben ist. — *Giardini*, *Felice*. Nicht übel ist die Anekdote, die dieser ausgezeichnete Künstler von sich selbst erzählt, und könnte auch wol manchem der jetzigen Orchesterspieler zu Gute kommen. Er war in noch sehr jungen Jahren in Neapel als Violinist im Orchester angestellt, und pflegte, in jugendlichem Dünkel und Uebermuth, was er als Ripienist mitzuspielen hatte, wo sichs nur irgend thun liess, zu verschnörkeln und mit Manieren zu verbrämen, wodurch er denn bey Unwissenden ein gewisses Ansehn zu erreichen gewusst hatte. Eines Abends, erzählt nun Giardini, als eine Oper von Jomelli aufgeführt wurde, kam dieser selbst ins Orchester und setzte sich neben mich. Ich beschloss sogleich, den berühmten Meister eine Probe meiner Kunst und meines Geschmacks hören zu lassen, und gab meinen Fingern und Einfällen, im nächsten Ritornelle einer pathetischen Arie, vollen Spielraum. Schon hatte ich eine Weile sein beyfälliges Bravo erwartet, als er mir mit einer derben Ohrfeige lohnete. „Nie habe ich in meinem Leben von einem grossen Meister eine bessere Lection empfangen!" — *Giarnovichi*. *Gleissner* (Franz). *Gluck*. Aus dem reichen Leben dieses grossen Mannes mögen auch hier noch einige, weniger bekannte Anekdoten Platz finden. Als er in Neapel seine erste Oper auf die Bühne brachte, die vom Gewöhnlichen in jeder Hinsicht so sehr abwich, kam alles in Aufruhr gegen ihn. Der vorzüglichste Sänger lief sogar mit seiner Hauptarie, die er nicht singen wollte, weil er ihm viel zu stark instrumentirt schien, und überhaupt ihm *für sich* zu wenig glänzen liess, zu Durante. Besonders beschwerte er sich über eine Stelle, wo er nur lang aushalten sollte, indess die Instrumente lebendig fortarbeiteten. Ich mag nicht entscheiden, sagte Durante, in wiefern dies so ganz der Regel gemäss ist: aber das versichre ich euch, wir alle würden uns viel darauf wissen, wenn wir eine solche Stelle erfunden und geschrieben hätten. Als in Paris Glucks *Iphigenia in Aulis* zum ersten Male gegeben werden sollte, meldete man ihm — und erst am Vormittage des zur Aufführung bestimmten Tages — der erste Sänger sey plötzlich krank geworden; es müsse ein anderer seine Rolle so gut als möglich übernehmen. Gluck, der den geheimern Zusammenhang ahnete, versetzte: So muss die ganze Aufführung verschoben werden. „Das ist nicht möglich! der Hof ist unterrichtet und verlangt sie, das Stück ist öffentlich angekündigt: da ist eine Verschiebung ohne Beyspiel und unmöglich." „Eher werf' ich meine Oper in's Feuer, als dass ich sie verstümmelt vorstellen lasse!" Dabey blieb er unerschütterlich, was man auch anfing. Der Vorfall wurde dem Hofe berichtet, die Vorstellung aufgeschoben, der Sänger nun bald wieder gesund, und das Stück machte das verdiente Glück. Ueberhaupt war sein Wahlspruch, den er auch Niemand verhehlete: Ich verstehe mein Fach, bin ein rechtschaffener Mann, und kann allenfalls Belohnungen entbehren: da fürcht ich keinen Teufel! Wer dies alles mit gleichem Rechte von sich rühmen kann, der gehe hin und thue desgleichen. — *Gopfert*, E. G. *Goes*. *Gossek*. *Grassini* (die Sängerin). *Gretry*. Sehr anziehend sind die, aus den bekannten *Memoiren* wiederholten Anekdoten. Es sey erlaubt, einige selbst hier nochmals anzuführen. Er nahm zum ersten Male frommen Antheil an der Communion. In seinem Vaterlande (dem Lüttichschen) herrschte der schöne Volksglaube: Gott versage den Kindern nicht, um was sie an diesem Tage beten. Er betete: Lass mich heute sterben, wenn ich kein rechtschaffner Mann und guter Musicus werde! Denselben Tag stürzte ein Balken dem Knaben auf den Kopf und warf ihn entseelt zu Boden. Man eilte ihm zu Hülfe, man brachte die letzte Oelung: indess erwachte er, befühlte seinen Kopf und sagte gelassen: So bin ich ja nicht gestorben, und werde ein rechtschaffner Mann und ein guter Musicus! — Als er die spätern männlichen Jahre sich nahen fühlte, schrieb er sich das *Requiem*, das bey seinem Leichenbegängniss aufgeführt werden sollte. Es wurde 1785 vollendet: aber bekanntlich bewahrt er es noch heute in seinem Pulte, und befindet sich in verdienstvollem, geehrtem, hohem Alter noch wohl. *Guido Aretinus*. König *Gustav Wilhelm* von Schweden, der edle Schöpfer der Tonkunst für seine Nation, bey

welcher ein alter Hass und die tiefste Verachtung gegen dieselbe sogar durch Landesgesetze bestätigt war. So war, um nur Eins hier anzuführen, der Mord eines Musikers nicht blos mit höchstgeringer, sondern mit zugleich äusserst herabwürdigender Busse belegt. Der Mörder musste dem Erben des Erschlagenen ein Paar neue, gut eingeschmierte Schuhe, ein Paar Handschuhe desgleichen, und ein dreyjähriges Kalb geben, dessen Schwanz beschoren und mit Schmalz bestrichen wurde: dies galt denn als vollständiger Ersatz für den verlornen Vater, Bruder u. dergl. Die Erlangung dieses nichtswürdigen Ersatzes wurde aber dem Erben nicht nur erschwert, sondern die ganze Strafe in einen rohen Volksspass dadurch verwandelt, dass der Hinterlassene das Kalb auf eine Anhöhe führen und dessen Schwanz fassen musste. Nun wurde das Thier durch Peitschenhiebe wild gemacht: erhielt er der Erbe beym fettigen Schwanze, so blieb es sein; riss es sich los, so verlor er alle seine Ansprüche an den Mörder, und der ganze Process endigte sich mit seiner Verspottung.

H. *Hacker. Handel. Hartel. Haser* (die ganze Familie) *Hassler. Hahn*, Joh. Gottfr., der Einzige, der eine gründliche, durch die Strenge u. Bestimmtheit seiner Angaben überraschende Theorie der Glockengiesserey geliefert hat. Dies wichtige Werk (Campanologie etc. Erfurt, 1802) scheint bey weitem nicht die Aufmerksamkeit, und noch weniger die so nöthige scharfe Prüfung gefunden zu haben, die es verdient. Um nur ein Wort über das Verfahren des Verf. s anzuführen, sey z. B. angemerkt, dass er die Höhe, Weite, Dicke und Schwere der Glocken jedes Tons *durch drey Octaven* bestimmt, und zwar nach folgendem Gesetz: Dividire den Diameter durch 14, so erhältst du die Schlagdicke der Glocke im Raume; diese mit 21 vervielfältigt, giebt die Höhe. Sonach findet sich für die Glocke, ungestr. c, ein Durchmesser von 10 Fuss 8 Zoll, ein Gewicht von 44600 Pfund; für eine Glocke, dreygestr. c, ein Diameter von 1 Fuss 4 Zoll, ein Gewicht von 87 Pfund u. s. w. — *Hasse. Beyde. Haydn.* In seinem Aufsatz über Jos. H. kann man besonders dem Verf. nicht ohne Freude folgen, wenn man auch, was den historischen Inhalt, und wol auch, was die ästhetischen Ansichten und Urtheile betrifft, nach dem, was im letzten Decennio von Andern über H. gesagt worden ist, nichts Neues finden sollte. Aus der ganzen Darstellung gehet hervor, Jos. H. ist, als Künstler und als Mensch, unter den Neuern des Verf.s Held: und wer könnte ihm das verdenken? Mit bewundernswerthem und dankenswerthem Fleiss hat er auch versucht, ein möglichst vollständiges Verzeichnis *aller* Haydnschen Compositionen — doch dies nicht allein, sondern selbst aller Ausgaben und Bearbeitungen derselben, zu liefern: ein Unternehmen, dessen grosse Schwierigkeiten sich Niemand denken kann, der nicht, wenigstens für eine oder die andere Gattung, etwas Aehnliches versucht hat. Dies Verzeichnis nimmt, mit allen dazu gehörigen Nachweisungen und Bemerkungen, nicht weniger, als 50 Spalten ein, so sehr es auch im Druck zusammengedrängt ist. — *Henneken.* Er ist auch einer derjenigen unsrer trefflichen Vorfahren, die, ausser ihrem nächsten, unmittelbaren Wirkungskreise, niemals nach Würden gekannt, und jetzt vom grossen Haufen, selbst der Componisten ihres Fachs, ganz vergessen scheinen. Der Verf. sagt gar nicht zu viel zu seinem Ruhme: ja Rec. möchte, nach genauer Kenntnis verschiedener seiner Hauptwerke für die Kirche, Hrn. G. selbst in dem nicht unbedingt Recht geben, was er als seine Schwäche anführt. Sein bewundernswürdiges Talent, und dessen unerhört frühe Ausbildung für die künstlichsten Formen der Tonkunst bewies H. z. B., indem er, *noch als Thomasschüler* in Leipzig, zur Probe, eine ziemlich lange Sonate für 6 Stimmen schrieb, die nur aus 2 Notenblättern gespielt wurden, aus jedem von dreyen, welche, bey gewissen Zeichen, nach einander eintraten, so dass die ganze Sonate, in beständig fortlaufendem Haupt- und Gegensatze, auf sechsfache Art canonisch behandelt war. In Rom, wohin er noch in jungen Jahren gewandert war, erging es ihm traurig, so dass er, aller Aussichten beraubt und in kindlicher Resignation, nichts mehr anzufangen wusste, als sich einem gewissen Abte zu entdecken, der als Nativitätsteller berühmt war, um von ihm zu erfahren, ob er denn wirklich hier zu Grunde gehen solle. Nach manchen Forschungen bestimmte der Abt endlich einen Tag, an welchem ihm sein Glücksstern aufgehen werde. H. wartet mit gläubiger Sehnsucht: endlich kömmt der Tag! Er verlässt sein Zimmerchen nicht, um ja das verheissene Glück nicht zu versäumen. Aber die Sonne gehet unter: nichts begegnet ihm, Niemand bekümmert sich um ihn! Der Verzweiflung nahe streift er einige Strassen auf und ab, kehrt zurück, und findet an seine Thür geschrieben, man wünsche

ihn an einem gewissen, ihm bekannten Orte zu sprechen. Er fliegt dahin und ein ansehnlicher Mann legt ihm die Frage vor: Wollen Sie den Fürsten Leopold von Cöthen auf seinen Reisen durch Italien als Componist begleiten? Wer war glücklicher, als H., zumal da dieser Fürst als Kenner und warmer Freund der Tonkunst bekannt war! Wer hätte aber auch leichter prophezeihen, als der Abt, der, mit dem Fürsten bekannt, die ganze Sache eingeleitet und vorläufig berichtigt hatte! — *Heinse. Herschel*, Friedr. Wilh. *Hertel*, Joh. Christ. Unter die seltsamsten Liebhabereyen der Sammler gehört wol die, die hier beyläufig erwähnt wird und auch sonst schon bekannt ist. Der letzte Herzog von Merseburg nämlich sammlete mit allem Ernst und Eifer die grössten — Bassgeigen, deren er irgend habhaft werden konnte. — *Hiller*, Joh. Adam. *Hummel*, Fried. Heinr. *Hitzelberger*, Sabina, u. ihre Töchter. *Hoffmeister*, Fr. Ant. *Holzbauer*. Sein noch immer schätzbares Werk, vielleicht sein bestes für die Kirche, hätte noch aufgeführt werden sollen, nämlich das *Lobamt* — eine freye Nachahmung des *Te Deum*, als grosse Cantate ausgeführt. *Hubert. Hummel*, Joh. Nep. *Hurka. Husler*, Joh. Siegm.

I. König *Jacob I. Imhoff. Iowyns. Joaõ IV*, König von Portugal, wahrscheinlich der einzige theoretische Schriftsteller über Musik, wenn auch nicht der einzige Componist, unter den Königen. *Jomelli. Josquinus*, Josquin oder Jossien. *Jusal.* —

Nachzutragen findet Rec. aus seinem Gedächtniss und aus den von ihm verglichenen andern historischen Werken, nur folgende Namen, die, nach der Zeit und der Wirksamkeit derer, die sie führten, noch einen Platz in diesem Werke hätten finden können. *Flädt*, Anton, geb. 1775, seit 1790 Mitglied der münchner Kapelle, ein Schüler Ramms, und von seinen vielen Reisen als einer der vorzüglichsten Virtuosen auf der Hoboe bekannt. *Geiger*, Joh. Baptist, geb. 1761, seit 1778 erster Orchestergeiger derselben Kapelle, ein Schüler Ign. Fränzels und sehr verdienter Künstler. *Hauzmüller*, Jos. Anton, geb. 1774, ein ausgezeichneter, vielseitig gebildeter Musiker, seit 1794 erster Waldhornist in München, und jetzt, seit Meuvers Tode, Hof- und Opernsänger daselbst. *Junghauer*, geb. 1747, ein gelehrter Dilettant, jetzt Pfarrer bey Ingolstadt, der nicht wenige, durchaus schätzenswerthe Compositionen für die Kirche geliefert hat, von denen auch verschiedene im Druck erschienen und mit Beyfall aufgenommen worden sind. Er kann wol schwerlich der im Lex. angeführte von *Junghauer* seyn. — —

Gelingt es dem Rec., durch diese seine Anzeige mehr Aufmerksamkeit auf das Werk auch unter den nicht wissenschaftlich gebildeten Künstlern und Kunstfreunden zu erwecken — denn unter den also gebildeten ist das nicht erst nöthig — besonders aber das irrige Vorurtheil zu widerlegen, als empfange man in demselben doch meistens nur Namen und Titel: so hat er seine Absicht erreicht. Von dem alten, wackern Verf. scheidet er, bis auf weiteres, mit einem dankbaren Händedruck, und von dem Verleger mit der Bitte, uns auf die folgenden Theile nicht länger warten zu lassen, als auf diesen zweyten.

Miscellen.

In einem durchaus ausgezeichneten und rühmenswürdigen *Gemälde der neuern italienischen Literatur*, in der *Leipziger Literatur-Zeitung*, Jahr 1813, No. 17 u. folgg., findet sich Folgendes über die neuere Operngeschichte der Italiener.

Von Seiten des poetischen Theiles ist die Oper in gänzlichen Verfall gerathen, nach den Metastasianischen kennen wir keine lesbare, als etwa *Monti's* „Pythagoriker in Italien." Die italienische Regierung gab sich Mühe, dies dem Volke nothwendige Schauspiel zu einiger Würde zurückzuführen; allein von den handschriftlich zur Prüfung eingesandten Stücken erhielten nur fünf einige Auszeichnung, ohne Nennung der Verfasser, keines den Preis. Die Schwierigkeiten, welche die Oper mit sich führt, hat Arteaga schon längst auseinandergesetzt, und es sind noch stets die nämlichen. Ueberdies versteht sich ohne Zwang ein wirklich grosser Dichter nicht dazu, dem Modegeschmacke des Publicums, den Launen der Sänger, des Componisten, zu fröhnen, die unendliche Mühe der steten Wahl singbarer Worte, eines wollüstig harmonischen Versbaues, an ein Erzeugniss zu verwenden, das auf phantastische Täuschung berechnet nimmermehr völlige Wahrheit der Gefühle, der Charakterzeichnung gestattet, in allem durch Musik bestimmt wird. Wenn auch Metastasio nicht mehr den frühern Enthusiasmus erregt, so verlangt man doch zum blossen Lesen keine andern Erzeugnisse

dieser Gattung, daher es stets etwas misslich bleibt, sich neben ihm auszeichnen zu wollen. Seine Opern werden zwar nicht mehr in Musik gesetzt, aber, sonderbar genug, zuweilen statt Tragödien von Schauspielern aufgeführt. Das undankbare, ruhmlose Geschäft, eine Oper zu schreiben, überlässt man gegenwärtig meist einem gewissen *Romanelli* und andern, die, besorgter für ihre Ehre, sich zu nennen scheuen. Oft muss man Mayr, Paer, Zingarelli bedauern, ihre Kunst an solche Geschmacklosigkeiten verschwenden zu sehn; besonders an die Opere buffe, welche einzig *Casti* erträglich zu behandeln wusste. Die Zuhörer indess, wie bekannt, thun nicht die geringsten Forderungen an den Poeten. Kein Behagen finden die Italiener an den mit Gesang untermengten Operetten der Franzosen.

Joseph Clemens Cajetan, Sohn des Kurfürsten von Bayern, Ferdinand Maria, geb. 1671, gest. 1723, als Fürst-Bischoff zu Lüttich, war ein tapferer, frommer Mann und treuer Freund der Tonkunst, componirte auch einige Kirchenstücke, die er dem Seminario zu München durch seinen Hofkammerrath Rauch, mit folgendem, von den Aeusserungen der meisten jetzigen Dilettanten sehr abweichendem Schreiben an diesen, übersandte.

Lieber Hofkammerrath Rauch!

Es scheint vermessen zu seyn, dass ein Ignorant, der gar keine Musique kenn, sich unterfangen zu componiren. Dieses wiederfährt mir, indem ich hierbey 11 Motetten and Compositionen überschicke, welche ich selbst componiret habe, und zwar auf eine wunderliche Weis, weilen weder Noten kenne, noch die Musique im geringsten verstehe, dahero gezwungen bin, jenes, so mir in Kopf kommt, einem musikalischen Componisten vorzusingen, so meine Gedanken zu Papier bringt. Indessen muss ich ein gutes Gehör und Gusto haben, weilen das Publicum, so solches gehört, selbe jederzeit approbiret hat. Der Methodus aber, so ich mir hierin vorgeschrieben habe, ist alles jener, so die Imben (Bienen) zu thun pflegen, welche aus den schönsten Blumen das Hönig herausziehen und solches zusammentragen, also auch alles, was ich componiret habe, allein genommen von guten Meistern, deren Musikalien mir wohlgefallen; gestehe also frey meinen Diebstahl, welches doch andere leugnen und ihnen zueignen wollen, was selbe von andern genommen, darf also Niemand sich ärgern, wenn Er alte Arien (Melodien) darin hören wird; dann, weilen selbe schön seynd, als kann das Alterthum darum nicht ihnen den Preis benehmen; habe also dieses Werklein zum Präsent der Kirchen Sti. Michaelis Archangeli bey denen P. P. Societatis Jesu, wo meine Voreltern darin ein Seminarium musicale gestiftet, verehren wollen, damit von mir zu ewigen Zeiten dieses Kennzeichen von mir dort gelassen werden möge, und dieses darumb, weilen ich die Musique in Zeit meiner Verfolgung am meisten componiret habe. Die Ursachen, warum jedes Stück componirt worden, setze ich hierbey: 1. *Adjutorium nostrum in nomine Domini* — habe ich gemacht, als ich die grösste Verfolgung ausgestanden, Anno 1706. 2. *Ne nobis Domine* — wegen erhaltenen Victorien. 3. *Tempus est* — als ich die zwey Städte, Ryssel und Velencien, verlassen habe, zur Dankbarkeit, weilen ich in selben beyden Städten viel Gutes von denen Inwohnern vor mich und die meinigen empfangen. 4. *Victoria* — nach der Schlacht zu Belgrad 1717 wider die Türken. 5. *Per hoc vitae spatium* — als ich in mir selbst gestritten, was Standt ich annehmen solle, ob ich geistlich oder weltlich bleiben werde. 6. *Quare fremuerunt gentes* — als man mich auf äusserst ungerechter Weis verfolget hat, mir selbst zum Trost. 7. *Quem vidistis Pastores* — zu Weihnachten. 8. *Parce Domine* — zur Fastenzeit. 9. *Maria, mater gratiae* — der allerseeligsten Mutter Gottes zu Ehren. 10. Als mein Schwager, der Dauphin, 1711, und mein, 11ten, Neven der Dauphine und seine Gemahlin 1712 gestorben; welches auch das Kosthaus (Seminarium) ersuche, nach meinem Tod für mich selbst singen zu lassen.

Dahero Dir auftrage, dem P. Magister Chori solches in meinem Namen sammt diesem eigenhändigen Brief von mir zu überliefern, und ihme dabey und das ganze Kosthaus meiner Gnaden zu versichern. Schreib alles dieses der göttlichen Gnad zu, welche mich Ohnwissenden erleuchtet hat, dieses zu thun. Der ich annebens Dich auch meiner Gnaden versichere.

Bonn, d. 28st. Jul. 1720.

Joseph Clemens, *m. pr.*

Nachrichten.

Mayland, d. 25sten Febr. In meinem letzten Briefe habe ich Ihnen die Aufnahme v. S. Mayers Tamerlan mitgetheilt. In der andern Hälfte des Januars gab man auf dem hiesigen grossen Theater della Scala die zweyte Opera seria dieses Carnevals, wozu die Musik, wie ich schon meldete, neu von Hrn. Guglielmi, d. Sohne, componirt worden. Ob schon das mayländer Publicum im Ganzen genommen sich viel auf Musik verlegt, so ist es doch zuweilen, wo es auf Würdigung und Beurtheilung derselben ankommt, sehr launig. Der Italiener nennt eine mozartsche und haydnsche Musik schön und gross, doch setzt er zugleich dazu: *ma scelerata* u. dergl. Eine noch so unbeseelte, aber gefällige Melodie schmeichelt seinem Ohre, und nimmt ihn darum weit mehr ein, als die *musica barbara* anderer Nationen. — Unsere zweyte Opera seria hiess: *Calypso*. Der Theaterdichter, Romanelli, hat in der Bearbeitung des bekannten Gegenstandes abermals einen Beweis seines geringen dichterischen Talents abgelegt. Die vortreffliche Sängerin, Bassi, als Mann gekleidet, stellte den Telemach vor; an ihrer Seite war Patriossi, (Bassist) als Mentor. Die Chores gab die Calypso, und Hr. Bruzzi den Ulysses. Man sah überdies mehrere hübsche Nymphen u. s. w.

Guglielmi's Musik ist, einige Stücke und viele Stellen, die seinem Vater und andern berühmten Männern gehören, abgerechnet, eine der armlichsten, die es geben kann. *Quest' uomo non sa, nè grammatica, nè matoese della musica*, sagte mir vor der Aufführung dieser Oper ein berühmter Componist, der bey den Theaterproben dieses Machwerks zugegen war. Bey einer solchen Armuth an musikalischer Wissenschaft und Kunst, warf Hr. G. die Last der ganzen Oper auf die Sänger und Sängerinnen, die dadurch ein weites Feld bekamen, um ihre Fähigkeiten an den Tag zu legen. Das Orchester hatte sehr wenig dabey zu thun. Der Erfolg der Oper war dieser: den ersten Abend wurde sie mit *Furore* aufgenommen und Hr. Guglielmi zweymal hervorgerufen; die übrigen Abende wurde man immer gleichgültiger gegen die Musik, und die letzten Tage bemerkte man ein allgemeines Gähnen in den Logen und auf dem Parterre. Die Ursache ist leicht einzusehen. Sim. Mayer schrieb eine *musica per i Professori*, wie sich die Mayländer ausdrucken; Hr. G. schrieb eine *musica populare*: mithin ist seine Musik schöner. Das Verkehrte dieses Schlusses hat sich bestätigt. Eine gute *Musica populare* können nur grosse Männer liefern; dann wird sie, bey all ihrer Popularität, doch edel seyn und immer dauern; kleine Geister hingegen erzeugen in dieser Gattung etwas, das bey schwachen Individuen zwar ebenfalls Eingang findet, aber nur für den Augenblick, nach welchem es in sich selbst zusammenfällt. Man fing in der That an, Mayers Tamerlan nun seine Rechte zu lassen, und von der gegenwärtigen Oper ganz gleichgültig zu sprechen.

Ein so eben im Druck erschienenes *Terzetto* aus dieser *Calypso* G—e (und ein Hauptstück!) kommt mir von ungefähr in die Hände. Im ganzen Stücke, wo die zwey Soprane stets in Terzen und Sechsten singen, hat der Bass blos die Tonica G, sammt der Ober- und Unterquinte D. u. C. Ich füge Ihnen den Anfang des Ritornells bey, wovon der dritte Takt von oben bis unten merkwürdig ist:

Andante.

Violini

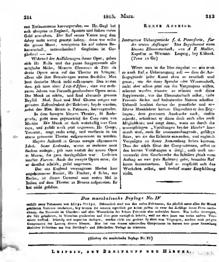
Viola. Solo

Flauti.

Oboe Solo

Basso.

Mad. Bassi hat sich abermals als sehr treffliche Sängerin ausgezeichnet; sie allein ärndtet den grössten Beyfall ein, und erhält, so zu sagen, das ganze Stück. Mad. Chores hat sich in gegenwärtiger Oper nicht so, wie sonst, hervorgethan; oft distonirte sie. Hr. Bruzzi ist als guter Sänger anerkannt; seine Stimme nimmt aber allmählig ab. Hr. Patriossi, welcher das vorige Mal etwas barbarisch behandelt wurde, hatte diesmal grossen Beyfall. Kurz, alle vier Sänger wurden den ersten Abend



mit Enthusiasmus hervorgerufen. — Hr. Gugl hat sich übrigens in England, Spanien und Italien vieles Geld erworben. Der Ruf seines Vaters mag ihm dabey nicht wenig genützt haben: denn wie sollte die grosse Masse, wenigstens bis auf nähere Bekanntschaft, unterscheiden? Guglielmi ist Guglielmi! — —

Während der Aufführungen dieser Oper, gaben sich Hr. Rolle und das ganze Singpersonale alle mögliche Mühe, Mozarts *Clemenza di Tito* als dritte Opera seria auf das Theater zu bringen; allein alle ihre Bemühungen waren fruchtlos. Man lässt deutsche Musik nicht aufkommen. Den zweyten gab man aber *Irene d'Efeso*, eine vor mehreren Jahren von Farinelli geschriebene Opera seria. Die Musik ist schön, und fand abermals grossen Beyfall. Mad. Bassi und Mad. Chorea sangen zur grössten Zufriedenheit der Zuhörer; beyde wurden, nebst den Hrn. Brizzi u. Patriossi, hervorgerufen.

In dem hiesigen kleinen Theater, St. Radegunda, giebt man gegenwärtig die *Cosa rara* von Martini. Die Musik ist doch wahrhaftig eine Cosa rara, und gefällt noch jetzt ungemein. Hr. Crespi, Tenorist, singt recht artig, und verdiente in ein etwas grösseres Theater aufgenommen zu werden.

Mayers Ankunft in Genua erregte allgemeinen Jubel. Seine *Lodoiska*, worin er mehrere neue Sachen einlegte, gab man anstatt der neuen Oper v. Mosca, die ganz durchgefallen war. Lodoisca machte *Furore*. Auch die zweyte Opera seria, die er daselbst schrieb, gefiel ungemein.

Der aus England vergangenen Herbst hier angekommene Bassist, Hr. Fischer, d. Sohn, aus Berlin, ist diesen Carneval zum ersten Mal in Italien auf dem Theater in Brescia aufgetreten. Er hat nicht gefallen.

Kurze Anzeige.

Instructive Uebungsstücke f. d. Pianoforte, für die ersten Anfänger. 3tes Supplement zum kleinen Elementarbuch, von A. E. Müller, Kapellm. in Weimar. Leipzig, bey Kühnel. (Preis 12 Gr.)

Wenn man in die Idee eingeht — wie man es nach Ref.s Ueberzeugung soll — dass die Anfangsgründe jeder Kunst eben so ernsthaft und genau, wie die einer Sprache oder Wissenschaft, nicht aber schon jetzt um des Vergnügens willen, erlernet werden müssen: so müssen auch diese Supplemente, wie das Elementarbuch selbst, viele Freunde finden und bedeutenden Nutzen schaffen. Ueberall leuchtet daraus der gründliche und erfahrne Musiklehrer hervor. Ungeachtet er den Zöglingen, dem gemeinen Ausdrucke nach, nichts schenkt, erleichtert er ihnen doch auch alles nach Möglichkeit; und sorgt dafür, wenn sie durch die mannigfaltigen „Vorübungen beyder Hände" hindurch sind, auch für zusammenhängende, gefällige Sätze, wo sie das Erlernte anwenden, und zugleich Vergnügen an dieser Anwendung haben können. Dass der milde Geist des Componisten, selbst in den kurzen Vorübungen u. dergl., auch noch unvermerkt dem Geschmacke des Schülers gleich vom Anfang an eine gute Richtung gebe, brauchte Ref. kaum hinzuzusetzen. Und so empfiehlt sich das Werkchen selbst, und bedarf seiner Empfehlung nicht.

Die musikalische Beylage No. IV

enthält zwey Polonaisen von Aloys Stirpe. Bekanntlich sind von den vielen Polonaisen, die jährlich unter allen für Musik gebildeten Nationen erscheinen, bey weitem die meisten eigentlich gar keine, indem sie zwar das Zufällige dieser Form nachahmen, das Nationale im Charakter und alles Wesentliche der ächten Polonaise aber unberührt lassen. Wir hoffen deswegen, die hier gelieferten, in Warschau geschrieben und dort ganz vorzüglich beliebt, weil sie eben jenes von vielen andern Vermisste treffend, lebendig und angenehm darlegen, werden nicht nur geübten Spielern zum Vergnügen, sondern auch jungen Componisten zur Leitung dienen können. Man hat von diesem talentvollen Componisten im kurzen eine ganze Sammlung ähnlicher Polonaisen aus dem Breitkopf- und Härtelschen Verlage zu erwarten.

(Hierbey die musikalische Beylage No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Zwey Polonaisen

von Aloys Stolpe.

Polonaise.

Da Capo.

Trio

Trio Da Capo.

Polonaise

a poco

dim

Da Capo

Trio

8va — — — loco

8va — — — — — — loco

8va — — — loco

decresc

Trio Da Capo

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten Marz. № 13. 1813.

Don Juan.

Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen.

Ein durchdringendes Läuten, der gellende Ruf: Das Theater fängt an! weckte mich aus dem sanften Schlaf, in den ich versunken war; Bässe brummen durcheinander — ein Paukenschlag — Trompetenstösse — ein klares A, von der Hoboe ausgehalten — Violinen stimmen ein: ich reibe mir die Augen. Sollte der allezeit geschäftige Satan mich im Rausche —? Nein! ich befinde mich in dem Zimmer des Hôtels, wo ich gestern Abend halb gerädert abgestiegen. Gerade über meiner Nase hängt die stattliche Troddel der Klingelschnur; ich ziehe sie heftig an, der Kellner erscheint.

„Aber was, um's Himmels willen, soll die confuse Musik da neben mir bedeuten? giebt es denn ein Concert hier im Hause?"

„Ew. Excellenz — (Ich hatte Mittags an der Table d'Hôte Champagner getrunken!) Ew. Excellenz wissen vielleicht noch nicht, dass dieses Hotel mit dem Theater verbunden ist. Diese Tapetenthür führt auf einen kleinen Corridor, von dem Sie unmittelbar in No. 23 treten: das ist die Fremdenloge."

„Was? — Theater? — Fremdenloge?"

„Ja, die kleine Fremdenloge zu zwey, höchstens drey Personen — nur so für vornehme Herren, ganz grün tapezirt, mit Gitterfenstern, dicht beym Theater! Wenn's Ew. Excellenz gefällig ist — wir führen heute den *Don Juan* von dem berühmten Herrn Mozart aus Wien auf. Das Legegeld, einen Thaler acht Groschen, stellen wir in Rechnung."

Das Letzte sagte er schon die Logenthür aufdrückend, so rasch war ich bey dem Worte *Don Juan*, durch die Tapetenthür in den Corridor geschritten. Das Haus war, für den mittelmässigen Ort, geräumig, geschmackvoll decorirt und brillant erleuchtet. Logen und Parterre waren gedrängt voll. Die ersten Accorde der Ouvertüre überzeugten mich, dass ein ganz vortreffliches Orchester, sollten die Sänger auch nur im mindesten etwas leisten, mir den herrlichsten Genuss des Meisterwerks verschaffen würde. — In dem Andante ergriffen mich die Schauer des furchtbaren, unterirdischen *regno all pianto*; grausenerregende Ahnungen des Entsetzlichen erfüllten mein Gemüth. Wie ein jauchzender Frevel klang mir die jubelnde Fanfare im siebenten Takte des Allegro; ich sah aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken — nach dem Leben froher Menschen, die auf des bodenlosen Abgrunds dünner Decke lustig tanzten. Der Conflict der menschlichen Natur mit den unbekannten, grässlichen Mächten, die ihn, sein Verderben erlauernd, umfangen, trat klar vor meines Geistes Augen. Endlich beruhigt sich der Sturm; der Vorhang fliegt auf. Frostig und unmuthsvoll in seinen Mantel gehüllt, schreitet Leporello in finstrer Nacht vor dem Pavillon daher: *Notte e giorno faticar* — Also italienisch? — Hier am deutschen Orte italienisch? *Ah che piacere!* ich werde alle Recitative, alles so hören, wie es der grosse Meister in seinem Gemüth empfing und dachte! Da stürzt Don Juan heraus; hinter ihm Donna Anna, bey dem Mantel den Frevler festhaltend. Welches Ansehn! Sie könnte höher, schlanker gewachsen, majestätischer im Gange seyn: aber welch ein Kopf! — Augen, aus denen Liebe, Zorn, Hass, Verzweiflung, wie aus Einem Brennpunkt eine Strahlenpyramide blitzender Funken werfen, die, wie griechisches Feuer, unauslöschlich das Innerste durchbrennen! des dunklen Haares aufgelöste Flechten wallen in Wellenringeln den Nacken hinab. Das weisse Nachtkleid enthüllt verrätherisch nie gefahrlos belauschte Reize. Von der entsetzlichen That umkrallt, zuckt das Herz in gewaltsamen Schlägen — — Und nun — welche Stimme! *Non sperar se non m'uccidi* — Durch den Sturm der *Instrumente* leuchten, wie glühende

Blitze, die aus ätherischem Metall gegossenen Töne! — Vergebens sucht sich Don Juan loszureissen. — Will er es denn? Warum stösst er nicht mit kräftiger Faust das Weib zurück, und entflieht? macht ihn die böse That kraftlos, oder ist es der Kampf von Hass und Liebe im Innern, der ihm Muth und Stärke raubt? — Der alte Papa hat seine Thorheit, im Finstern den kräftigen Gegner anzufallen, mit dem Leben gebüsst, Don Juan und Leporello treten im recitirenden Gespräch weiter vor ins Proscenium. Don Juan wickelt sich aus dem Mantel, und steht da, in rothem, gerissenen Sammet mit silberner Stickerey, prächtig gekleidet. Eine kräftige, herrliche Gestalt: das Gesicht ist männlich schön, eine erhabene Nase, durchbohrende Augen, weich geformte Lippen, das sonderbare Spiel eines Stirnmuskels über den Augenbraunen bringt secundenlang etwas vom Mephistopheles in die Physiognomie, das, ohne dem Gesicht die Schönheit zu rauben, einen unwillkührlichen Schauer erregt. Es ist, als könne er die magische Kunst der Klapperschlange üben; es ist, als könnten die Weiber, von ihm angeblickt, nicht mehr von ihm lassen, und müssten, von der unheimlichen Gewalt gepackt, selbst ihr Verderben vollenden. — Lang und dürre, in roth und weiss gestreifter Weste, kleinem rothen Mantel, weissem Hut mit rother Feder, trippelt Leporello um ihn her. Die Züge seines Gesichts mischen sich seltsam zu dem Ausdruck von Gutherzigkeit, Schelmerey, Lüsternheit und ironisirender Frechheit; zum graulichen Kopf und Bart kontrastiren sonderbar die schwarzen Augenbraunen. Man merkt es, der alte Bursche verdient Don Juans helfender Diener zu seyn. — Glücklich sind sie über die Mauer geflüchtet. — Fackeln — Donna Anna und Don Ottavio erscheinen: ein zierliches, geputztes, geleckter Männlein, von ein und zwanzig Jahren höchstens. Als Anna's Bräutigam wohnt er, da man ihn so schnell herbeyrufen konnte, wahrscheinlich im Hause; auf den ersten Lärm, den er gewiss hörte, hätte er herbeyeilen und vielleicht den Vater retten können: er musste sich aber erst putzen und mochte überhaupt Nachts nicht gern sich herauswagen. — *„Ma qual mai s'offre, o dei, spettacolo funesto agli occhi miei!"* Mehr als Verzweiflung über den grausamsten Frevel liegt in den entsetzlichen, herzzerschneidenden Tönen dieses Recitativs und Duetts. Don Juans gewaltsames Attentat, das ihm Verderben nur drohte, dem Vater aber den Tod gab, ist es nicht allein,

was diese Töne der beängsteten Brust entreisst: nur ein verderblicher, tödtender Kampf im Innern kann sie hervorbringen. —

Eben schalt die lange, hagere Donna Elvira mit sichtlichen Spuren grosser, aber verblühter Schönheit den Verräther, Don Juan: *Tu nido d'inganni,* und der mitleidige Leporello bemerkte ganz klug: *parla come un libro stampato,* als ich jemand neben oder hinter mir zu bemerken glaubte. Leicht konnte man die Logenthür leise geöffnet haben und hineingeschlüpft seyn — das fuhr mir wie ein Stich durch's Herz. Ich war so glücklich, mich allein in der Loge zu befinden, um ganz ungestört das so vollkommen dargestellte Meisterwerk mit allen Empfindungsfasern, wie mit Polypenarmen, zu umklammern und in mein Selbst hineinzuziehen! ein einziges Wort, das obendrein albern seyn konnte, hätte mich auf eine schmerzhafte Weise herausgerissen aus dem herrlichen Moment der poetisch-musikalischen Exaltation! Ich beschloss, von meinem Nachbar gar keine Notiz zu nehmen, sondern, ganz in die Darstellung vertieft, jedes Wort, jeden Blick abzuschneiden. Den Kopf in die Hand gestützt, dem Nachbar den Rücken wendend, schaute ich hinaus. — Der Gang der Darstellung entsprach dem vortrefflichen Anfange. Die kleine, lüsterne, verliebte Zerlina tröstete mit gar lieblichen Tönen und Weisen den gutmüthigen Tölpel Masetto. Don Juan sprach sein inneres, zerrissenes Wesen, den Hohn über die Menschlein um ihn her, nur aufgestellt zu seiner Lust, in ihr mattliches Thun und Treiben verderbend einzugreifen, in der wilden Arie: *Fin ch'han dal vino* — ganz unverholen aus. Gewaltiger als bisher zuckte hier die Stirnmuskel. — Die Masken erscheinen. Ihr Terzett ist ein Gebet, das in rein glänzenden Strahlen zum Himmel steigt. — Nun fliegt der Mittelvorhang auf. Da geht es lustig her; Becher erklingen, in fröhlichem Gewühl walzen sich die Bauern und allerley Masken umher, die Don Juans Fest herbeygelockt hat. — Jetzt kommen die drey zur Rache Verschwornen. Alles wird feyerlicher, bis der Tanz angehet. Zerlina wird gerettet, und in dem gewaltig donnernden Finale tritt muthig Don Juan mit gezogenem Schwert seinen Feinden entgegen. Er schlägt dem Bräutigam den stählernen Galanterie-Degen aus der Hand, und bahnt sich durch das gemeine Gesindel, das er, wie der tapfere Roland die Armee des Tyrannen Cymort

durcheinander wirft, dass alles gar possierlich über einander purzelt, den Weg ins Freye. —

Schon oft glaubte ich dicht hinter mir einen zarten, warmen Hauch gefühlt, das Knistern eines seidenen Gewandes gehört zu haben: das liess mich wol die Gegenwart eines Frauenzimmers ahnen, aber ganz versunken in die poetische Welt, die mir die Oper aufschloss, achtete ich nicht darauf. Jetzt, da der Vorhang gefallen war, schauete ich nach meiner Nachbarin. — Nein — keine Worte drücken mein Erstaunen aus: Donna Anna, ganz in dem Costume, wie ich sie eben auf dem Theater gesehen, stand hinter mir, und richtete auf mich den durchdringenden Blick ihres seelenvollen Auges. — Ganz sprachlos starrte ich sie an; ihr Mund (so schien es mir,) verzog sich zu einem leisen, ironischen Lächeln, in dem ich mich spiegelte und meine alberne Figur erblickte. Ich fühlte die Nothwendigkeit, sie anzureden, und konnte doch die, durch das Erstaunen, ja ich möchte sagen, wie durch den Schreck gelähmte Zunge nicht bewegen. Endlich, endlich fuhren mir, beynahe unwillkührlich, die Worte heraus: „Wie ist es möglich, Sie hier zu sehen?" worauf sie sogleich in dem reinsten Toscanisch erwiderte, dass, verstünde und spräche ich nicht Italienisch, sie das Vergnügen meiner Unterhaltung entbehren müsse, indem sie keine andere, als nur diese Sprache rede. — Wie Gesang lauteten die süssen Worte. Im Sprechen erhöhte sich der Ausdruck des dunkelblauen Auges, und jeder daraus leuchtende Blitz goss einen Glutstrom in mein Inneres, von dem alle Pulse stärker schlugen und alle Fibern erzuckten. — Es war Donna Anna unbezweifelt. Die Möglichkeit abzuwägen, wie sie auf dem Theater und in meiner Loge habe zugleich seyn können, fiel mir nicht ein. So wie der glückliche Traum das Seltsamste verbindet, und dann ein frommer Glaube das Ueberirdische versteht, und es den sogenannten natürlichen Erscheinungen des Lebens zwanglos anreiht: so gerieth ich auch in der Nähe des wunderbaren Weibes in eine Art Somnambulism, in dem ich die geheimen Beziehungen erkannte, die mich so innig mit *ihr* verbanden, dass sie selbst bey ihrer Erscheinung auf dem Theater nicht hatte von mir weichen können. — Wie gern setzte ich dir, mein Theodor, jedes Wort des merkwürdigen Gesprächs her, das nun zwischen der Signora und mir begann: allein, indem ich das, was sie sagte, deutsch hinschreiben will, finde ich jedes Wort steif und matt, jede Phrase ungelenk, das auszudrücken, was sie leicht und mit Anmuth Toscanisch sagte.

Indem sie über den Don Juan, über ihre Rolle sprach, war es, als öffneten sich mir nun erst die Tiefen des Meisterwerks, und ich konnte hell hineinblicken und einer fremden Welt phantastische Erscheinungen deutlich erkennen. Sie sagte, ihr ganzes Leben sey Musik, und oft glaube sie manches im Innern geheimnissvoll Verschlossene, was keine Worte aussprächen, singend zu begreifen. „Ja, ich begreife es dann wol," fuhr sie mit brennendem Auge und erhöheter Stimme fort: „aber es bleibt todt und kalt um mich, und indem man eine schwierige Roulade, eine gelungene Manier beklatscht, greifen eisige Hände in mein glühendes Herz! — Aber du — du verstehst mich: denn ich weiss, dass auch *dir* das wunderbare, romantische Reich aufgegangen, wo die himmlischen Zauber der Töne wohnen!" — —

„Wie, du herrliche, wundervolle Frau — — du, — du solltest mich kennen?"

„Ging nicht der zauberische Wahnsinn ewig sehnender Liebe in der Rolle der *** in deiner neuesten Oper aus deinem Innern hervor? — Ich habe dich verstanden: dein Gemüth hat sich im Gesange mir aufgeschlossen! — Ja, (hier nannte sie meinen Vornamen) ich habe *dich* gesungen, so wie deine Melodien ich sind." —

Die Theaterglocke läutete: eine schnelle Blässe entfärbte Donna Anna's ungeschminktes Gesicht; sie fuhr mit der Hand nach dem Herzen, als empfände sie einen plötzlichen Schmerz, und indem sie leise sagte: Unglückliche Anna, jetzt kommen deine fürchterlichsten Momente — war sie aus der Loge verschwunden. —

Der erste Act hatte mich entzückt, aber nach dem wunderbaren Ereigniss wirkte jetzt die Musik auf eine ganz andre, seltsame Weise. Es war, als ginge eine lang verheissene Erfüllung der schönsten Träume aus einer andern Welt wirklich in das Leben ein, als würden die geheimsten Ahnungen der entzückten Seele in Tönen fest gebannt und müssten sich zur wunderbarsten Erkenntniss seltsamlich gestalten. — In Donna Anna's Scene fühlte ich mich von einem sanften, warmen Hauch, der über mich hinweggleitet, in trunkener Wollust erbeben; unwillkührlich schlossen sich meine Augen und ein glühender Kuss schien auf meinen Lippen zu brennen: aber der Kuss war ein, wie von ewig dürstender Sehnsucht lang ausgehaltener Ton.

Das Finale war in frevelnder Lustigkeit angegangen: *Già la mensa è preparata!* — Don Juan sass kosend zwischen zwey Mädchen, und lüftete einen Kork nach dem andern, um den brausenden Geistern, die hermetisch verschlossen, freye Herrschaft über sich zu verstatten. Es war ein kurzes Zimmer mit einem grossen, gothischen Fenster im Hintergrunde, durch das man in die Nacht hinaussah. Schon während Elvira den Ungetreuen an alle Schwüre erinnert, sah man es oft durch das Fenster blitzen, und hörte das dumpfe Murmeln des herannahenden Gewitters. Endlich das gewaltige Pochen. Elvira, die Mädchen entfliehen, und unter den entsetzlichen Accorden der unterirdischen Geisterwelt, tritt der gewaltige Marmorcoloss, gegen den Don Juan pygmäisch dasteht, ein. Der Boden erbebt unter des Riesen donnerndem Fusstritt. — Don Juan ruft durch den Sturm, durch den Donner, durch das Geheul der Dämonen, sein fürchterliches *No!* die Stunde des Untergangs ist da. Die Statue verschwindet, dicker Qualm erfüllt das Zimmer, aus ihm entwickeln sich fürchterliche Larven. In Qualen der Hölle windet sich Don Juan, den man dann und wann unter den Dämonen erblickt. Eine Explosion, wie, wenn tausend Blitze einschlagen —: Don Juan, die Dämonen, sind verschwunden, man weiss nicht wie! Leporello liegt ohnmächtig in der Ecke des Zimmers. — Wie wohlthätig wirkt nun die Erscheinung der übrigen Personen, die den Juan, der von unterirdischen Mächten irdischer Rache entzogen, vergebens suchen. Es ist, als wäre man nun erst dem furchtbaren Kreise der höllischen Geister entronnen. — Donna Anna erschien ganz verändert: eine Todtenblässe überzog ihr Gesicht, das Auge war erloschen, die Stimme zitternd und ungleich: aber eben dadurch, in dem kleinen Duett mit dem süssen Bräutigam, der nun, nachdem ihn der Himmel des gefährlichen Rächer-Amts glücklich überhoben hat, gleich Hochzeit machen will, von herzzerreissender Wirkung.

Der fugirte Chor hatte das Werk herrlich zu einem Ganzen geründet, und ich eilte, in der exaltirtesten Stimmung, in der ich mich je befunden, in mein Zimmer. Der Kellner rief mich zur Table d'Hote und ich folgte ihm mechanisch. — Die Gesellschaft war, der Messe wegen, glänzend, und die heutige Darstellung des Don Juan der Gegenstand des Gesprächs. Man pries im Allgemeinen die Italiener, und das Eingreifende ihres Spiels: doch zeigten kleine Bemerkungen, die hier und da ganz schalkhaft hingeworfen wurden, dass wol keiner die tiefere Bedeutung der Oper aller Opern auch nur ahnete. — Don Ottavio hatte sehr gefallen. Donna Anna war Einem zu leidenschaftlich gewesen. Man müsse, meynte er, auf dem Theater sich hübsch mässigen und das zu sehr Angreifende vermeiden. Die Erzählung des Ueberfalls habe ihn ordentlich consternirt. Hier nahm er eine Prise Tabak und schaute ganz unbeschreiblich dummklug seinen Nachbar an, welcher behauptete: die Italienerin sey aber übrigens eine recht schöne Frau, nur zu wenig besorgt um Kleidung und Putz; eben in jener Scene sey ihr eine Haarlocke aufgegangen, und habe das Demi-Profil des Gesichts beschattet! Jetzt fing ein Anderer ganz leise zu intoniren an: *Fin ch'han dal vino* — worauf eine Dame bemerkte: am wenigsten sey sie mit dem Don Juan zufrieden: der Italiener sey viel zu finster, viel zu ernst gewesen, und habe überhaupt den frivolen, lustigen Charakter nicht leicht genug genommen. — Die letzte Explosion wurde sehr gerühmt. — Des Gewäsches satt eilte ich in mein Zimmer.

In der Fremdenloge, No. 23.

Es war mir so eng, so schwül in dem dumpfen Gemach! — Um Mitternacht glaubte ich Deine Stimme zu hören, mein Theodor! Du sprachst deutlich meinen Namen aus, und es schien an der Tapetenthüre zu rauschen. Was hält mich ab, den Ort meines wunderbaren Abenteuers noch einmal zu betreten? — Vielleicht sehe ich dich und sie, die mein ganzes Wesen erfüllt! Wie leicht ist es, den kleinen Tisch hinein zu tragen — zwey Lichter — Schreibzeug! Der Kellner sucht mich mit dem bestellten Punsch; er findet das Zimmer leer, die Tapetenthür offen: er folgt mir in die Loge, und sieht mich mit zweifelndem Blick an. Auf meinen Wink setzt er das Getränk auf den Tisch, und entfernt sich, mit einer Frage auf der Zunge noch einmal sich nach mir umschauend. Ich lehne mich, ihm den Rücken wendend, über der Loge Rand, und sehe in das verödete Haus, dessen Architektur, von meinen beyden Lichtern magisch beleuchtet, in wunderlichen Reflexen fremd und feenhaft hervorspringt. Den Vorhang bewegt die, das Haus durchschneidende Zugluft. — Wie wenn er hinaufwallte? wenn Donna Anna, geängstet von

gräßlichen Larven, erschiene? — Donna Anna! rufe ich unwillkürlich: der Ruf verhallt in dem öden Raum, aber die Geister der Instrumente im Orchester werden wach — ein wunderbarer Ton zittert hinauf, es ist als säusle in ihm der geliebte Name fort! — Nicht erwehren kann ich mich des heimlichen Schauers, aber wohlthätig durchbebt er meine Nerven. —

Ich werde meiner Stimmung Herr und fühle mich aufgelegt, Dir, mein Theodor! wenigstens anzudeuten, wie ich jetzt erst das herrliche Werk des göttlichen Meisters in seiner tiefen Charakteristik richtig aufzufassen glaube — Nur der Dichter versteht den Dichter; nur ein romantisches Gemüth kann eingehen in das Romantische, nur der poetisch exaltirte Geist, der mitten im Tempel die Weihe empfing, das verstehen, was der Geweihte in der Begeisterung ausspricht. — Betrachtet man das Gedicht (den Don Juan) ohne ihm eine tiefere Bedeutung zu geben, so dass man nur das Geschichtliche in Anspruch nimmt: so ist es kaum zu begreifen, wie Mozart eine solche Musik dazu denken und dichten konnte. Ein Bonvivant, der Wein und Mädchen über die Maassen liebt, der muthwilliger Weise den steinernen Mann als Repräsentanten des alten Vaters, den er bey Vertheidigung seines eignen Lebens niederstach, zu seiner lustigen Tafel bittet — wahrlich, hieran liegt nicht viel Poetisches, und ehrlich gestanden, ist ein solcher Mensch es wol nicht werth, dass die unterirdischen Mächte ihn als ein ganz besonderes Cabinetsstück der Hölle auszeichnen; dass der steinerne Mann, von dem verklärten Geiste beseelt, sich bemüht vom Pferde zu steigen, und vor dem letzten Stündlein zur Busse zu ermahnen, dass endlich der Teufel seine besten Gesellen ausschickt, um den Transport in sein Reich auf die grässlichste Weise zu veranstalten. — Du kannst es mir glauben, Theodor! den Juan stattete die Natur, wie ihrer Schosskinder liebstes, mit alle dem aus, was den Menschen, in näherer Verwandtschaft mit dem Göttlichen, über den gemeinen Tross, über die Fabrik-Arbeiten, die als Nullen, vor die, wenn sie gelten sollen, sich erst ein Zähler stellen muss, aus der Werkstätte geschleudert werden, erhebt, was ihn bestimmt zu besiegen, zu herrschen. Ein kräftiger, herrlicher Körper, eine Bildung, woraus der Funke hervorstrahlt, der, die Ahnungen des Höchsten entzündend, in die Brust fiel; ein tiefes Gemüth, ein schnell ergreifender Verstand. — Aber das ist die entsetzliche Folge des Sündenfalls, dass der Feind die Macht behielt, dem Menschen aufzulauern, und ihm selbst in dem Streben nach dem Höchsten, worin er seine göttliche Natur ausspricht, böse Fallstricke zu legen. Dieser Conflict der göttlichen und der dämonischen Kräfte erzeugt den Begriff des irdischen, so wie der erfochtene Sieg den Begriff des überirdischen Lebens. — Den Juan begeisterten die Ansprüche auf das Leben, die seine körperliche und geistige Organisation herbeyführte, und ein ewiges brennendes Sehnen, von dem sein Blut siedend die Adern durchfloss, trieb ihn, dass er gierig und ohne Rast alle Erscheinungen der irdischen Welt angriff, in ihnen vergebens Befriedigung hoffend! — Es giebt hier auf Erden wol nichts, was den Menschen in seiner innigsten Natur so hinaufsteigert, als die Liebe; sie ist es, die so geheimnissvoll, und so gewaltig wirkend die innersten Elemente des Daseyns zerstört und verklärt; was Wunder also, dass Don Juan in der Liebe die Sehnsucht, die seine Brust zerreisst, zu stillen hoffte, und dass der Teufel hier ihm die Schlinge über den Hals warf? In Don Juans Gemüth kam durch des Erbfeindes List der Gedanke, dass durch die Liebe, durch den Genuss des Weibes, schon auf Erden das erfüllt werden könne, was blos als himmlische Verheissung in unserer Brust wohnt, und eben jene unendliche Sehnsucht ist, die uns mit dem Ueberirdischen in unmittelbaren Rapport setzt. Vom schönen Weibe zum schönern rastlos fliehend; bis zum Ueberdruss, bis zur zerstörenden Trunkenheit ihre Reize mit der glühendsten Inbrunst geniessend; immer in der Wahl sich betrogen glaubend, immer hoffend, das Ideal endlicher Befriedigung zu finden, musste doch Juan zuletzt alles irdische Leben matt und flach finden, und indem er überhaupt den Menschen verachtete, lehnte er sich auf gegen die Erscheinung, die, ihm als das Höchste im Leben geltend, so bitter ihn getäuscht hatte. Jeder Genuss des Weibes war nun nicht mehr Befriedigung seiner Sinnlichkeit, sondern frevelnder Hohn gegen die Natur und den Schöpfer. Tiefe Verachtung der gemeinen Ansichten des Lebens, über die er sich erhoben fühlte, und bitterer Spott über Menschen, die in der glücklichen Liebe, in der dadurch herbeygeführten bürgerlichen Vereinigung, auch nur im mindesten die Erfüllung der höheren Wünsche, die die Natur feindselig in unsere Brust legte, erwarten konnten, trieben ihn an, da vorzüglich sich aufzulehnen, und, Verderben bereitend, dem

unbekannten, schicksallenkenden Wesen, das ihm, wie ein schadenfrohes, mit den kläglichen Geschöpfen seiner spottenden Laune ein grausames Spiel treibendes Ungeheuer erschien, kühn entgegen zu treten, wo von einem solchen Verhältnis die Rede war. — Jede Verführung einer geliebten Braut, jedes durch einen gewaltigen, nie zu verschmerzenden Unheil bringenden Schlag gestörte Glück der Liebenden ist ein herrlicher Triumph über jene feindliche Macht, der ihn immer mehr hinaushebt aus dem beengenden Leben — über die Natur — über den Schöpfer! — Er will auch wirklich immer mehr aus dem Leben, aber nur um hinab zu stürzen in den Orcus. Anna's Verführung, mit den dabey eingetretenen Umständen, ist die höchste Spitze, zu der er sich erhebt. —

Donna Anna ist, rücksichtlich der höchsten Begünstigungen der Natur, dem Don Juan entgegen gestellt. So wie Don Juan ursprünglich ein wunderbar kräftiger, herrlicher Mann war, so ist sie ein göttliches Weib, über deren reines Gemüth der Teufel nichts vermochte. Alle Kunst der Hölle konnte nur sie irdisch verderben. — So wie der Satan dieses Verderben vollendet hat, durfte auch nach der Fügung des Himmels, die Hölle die Vollstreckung des Racheramts nicht länger verschieben. — Don Juan ladet den erstochenen Alten höhnend im Bilde ein zum lustigen Gastmal, und der verklärte Geist, nun erst den gefallenen Menschen durchschauend und sich um ihn betrübend, verschmäht es nicht, in furchtbarer Gestalt ihn zur Busse zu ermahnen. Aber so verderbt, so zerrissen ist sein Gemüth, dass auch des Himmels Seligkeit keinen Strahl der Hoffnung in seine Seele wirft und ihn zum bessern Seyn entzündet! —

Gewiss ist es Dir, mein Theodor, aufgefallen, dass ich von Anna's Verführung gesprochen, und so gut ich es in dieser Stunde, wo tief aus dem Gemüth hervorgehende Gedanken und Ideen die Worte überflügeln, vermag, sage ich Dir mit wenigen Worten, wie mir in der Musik, ohne alle Rücksicht auf den Text, das ganze Verhältnis der beyden im Kampf begriffenen Naturen (Don Juan und Donna Anna) erscheint. — Schon oben äusserte ich, dass Anna dem Juan gegenüber gestellt ist. Wie, wenn Donna Anna vom Himmel dazu bestimmt gewesen wäre, den Juan in der Liebe, die ihn durch des Satans Künste verdarb, die ihm inwohnende göttliche Natur erkennen zu lassen und ihn der Verzweiflung seines nichtigen Strebens zu entreissen? — Zu spät, nur zur Zeit des höchsten Frevels, sah er sie, und da konnte ihn nur die teuflische Lust erfüllen, sie zu verderben. — *Nicht gerettet wurde sie!* Als er hinaus floh, war die That geschehen. Das Feuer einer übermenschlichen Sinnlichkeit, Glut aus der Hölle durchströmte ihr Innerstes und machte jeden Widerstand vergeblich. Nur *Er*, nur Don Juan konnte den wollüstigen Wahnsinn in ihr entzünden, mit dem sie ihn umfing, der mit der übermächtigen, zerstörenden Wuth höllischer Geister im Innern sündigte. Als er nach vollendeter That entfliehen wollte, da umschlang, wie ein grässliches, giftigen Tod sprühendes Ungeheuer, sie der Gedanke ihres Verderbens mit folternden Qualen. — Ihres Vaters Fall durch Don Juans Hand, die Verbindung mit dem kalten, unmännlichen, ordinairen Don Ottavio, den sie einst zu lieben glaubte — selbst die im Innersten ihres Gemüths in verzehrender Flamme wüthende Liebe, die in dem Augenblick des höchsten Genusses aufloderte, und nun, gleich der Glut des vernichtenden Hasses brennt: alles dieses zerreisst ihre Brust. Sie fühlt, nur Don Juans Untergang kann der, von tödtlichen Martern beängsteten Seele Ruhe verschaffen; aber diese Ruhe ist ihr eigner irdischer Untergang. — Sie fodert daher unablässig ihren eiskalten Bräutigam zur Rache auf; sie verfolgt selbst den Verräther, und erst als ihn die unterirdischen Mächte in den Orcus hinabgezogen haben, wird sie ruhiger — nur vermag sie nicht dem hochzeitlustigen Bräutigam nachzugeben: *lascia, o caro, un anno ancora, alle sfogo del mio cor!* Sie wird dieses Jahr nicht überstehen; Don Ottavio wird niemals *die* umarmen, die ein frommes Gemüth davon rettete, des Satans geweihte Braut zu bleiben.

Wie lebhaft im Innersten meiner Seele fühlte ich alles dieses in den, die Brust zerreissenden Accorden des ersten Recitativs und der Erzählung von dem nächtlichen Ueberfall! — Selbst die Scene der Donna Anna im zweyten Act: *Crudele*, die, oberflächlich betrachtet, sich nur auf den Don Ottavio bezieht, spricht in geheimen Anklängen, in den wunderbarsten Beziehungen, jene innere, alles irdische Glück verzehrende *Stimmung* der Seele aus. Was soll selbst in den Worten der sonderbare, von dem Dichter vielleicht unbewusst hingeworfene Zusatz:

forse un giorno il cielo ancora
sentirà pietà di me! —

Es schlägt zwey Uhr! — Ein warmer elektrischer Hauch gleitet über mich her — ich empfinde den leisen Geruch *feinen italienischen* Parfüms, der gestern zuerst mir die Nachbarn vermuthen liess; mich umfängt ein seliges Gefühl, das ich nur in Tönen aussprechen zu können glaube. Die Luft streicht lustiger durch das Haus — die Saiten des Flügels im Orchester rauschen — Himmel! wie aus weiter Ferne, auf den Fittigen schwellender Töne eines lustigen Orchesters getragen, glaube ich Anna's Stimme zu hören: *Non mi dir bell' idol mio* — Schliesse dich auf, du fernes, unbekanntes Geisterreich — du Dschinnistan voller Herrlichkeit, wo ein unaussprechlicher, himmlischer Schmerz, wie die unsäglichste Freude, der entzückten Seele alles auf Erden Verheissene über alle Maassen erfüllt! Lass mich eintreten in den Kreis deiner holdseligen Erscheinungen! Mag der Traum, den du, bald zum Grausen erregenden, bald zum freundlichen Boten an den irdischen Menschen erkohren — mag er meinen Geist, wenn der Schlaf den Körper in bleyernen Banden festhält, den ätherischen Gefilden zuführen! —

Gespräch des Mittags an der Table d'Hôte, als Nachtrag.

Kluger Mann mit der Dose, stark auf den Deckel derselben schnippend: Es ist doch fatal, dass wir nun so bald keine ordentliche Oper mehr hören werden! aber das kommt von dem hässlichen Uebertreiben!

Mulatten-Gesicht: Ja ja! habe ihr oft genug gesagt! Die Rolle der Donna Anna griff sie immer ordentlich an! — Gestern war sie vollends gar wie besessen. Den ganzen Zwischenact hindurch soll sie in Ohnmacht gelegen haben, und in der Scene im zweyten Act hatte sie gar Nervenzufälle —

Unbedeutender: O sagen Sie —

Mulatten-Gesicht: Nun ja! Nervenzufälle, und war doch wahrlich nicht vom Theater zu bringen.

Ich: Um des Himmels willen — die Zufälle sind doch nicht von Bedeutung? wir hören doch Signora bald wieder?

Kluger Mann mit der Dose, eine Prise nehmend: Schwerlich, denn Signora ist heut Morgens Punct zwey Uhr gestorben.

Nachrichten.

Prag, den 15ten März. Eines der brillantesten Concerte, die diesen Winter gegeben wurden, war unstreitig das letzte, am 6ten d. M., von Carl Maria v. Weber, worin er uns mit drey neuen, genialischen Werken seiner Composition erfreute. Darunter sind das Klavier-Concert in Es, und die Hymne von Rochlitz, welche am Neujahrstag in Leipzig unter von Webers eigner Direction aufgeführt wurden. Die frühern Blätter haben bey dieser Gelegenheit darüber einen so ausführlichen Bericht mit so vollkommen gerechtem, würdig ausgesprochenem Lobe geliefert, dass wir nun, nach eigner Ueberzeugung, völlig darauf berufen müssen, um nicht das Nämliche doppelt zu sagen. Indessen werden wir unten ein paar Worte noch hinzufügen. — Gegeben wurden: 1) Symphonie in C dur. Der erste Satz ist kräftig und pompös, aber mehr im Styl einer Ouverture, als einer Symphonie gehalten; das Adagio voll Sprache eines tief fühlenden Herzens, das sich in schwermüthigen Empfindungen ergiesst; die Menuett, sehr munter und humoristisch durchgeführt, und mit neuen Wendungen geziert; (das harmonisch fliessende, liebliche Trio wurde von den Blasinstrumenten überaus schön vorgetragen;) das Finale, ein gut gearbeitetes, feuriges Stück, und das einzige, das eine präcisere Aufführung zu wünschen übrig liess. — 2) sang Dem. Müller eine, nach dem Anschlagzettel vom Hrn Kapellm. Wenzel Müller (?) componirte, und für die Oberpriesterin in der *Vestalin* eingelegte Arie in F dur, die nämliche, welche Dem. Buchwieser bey den ersten Vorstellungen dieser Oper in Wien sang. Ihre schöne Stimme, ihr zierlicher Vortrag, und ihre Leichtigkeit in jeder Art Passagen, erwarben ihr, wie immer, den lautesten Beyfall — 3) Klavier-Concert in Es. Ausserdem, dass das Ganze an sich, und bey allen Zuhörern, von der höchsten Wirkung war, bemerken wir nur in Kürze vom Adagio: der Satz, von vier wesentlichen Violinen mit Sordinen, der durch's ganze Adagio mit gleicher Haltung herrscht, die eigenen Ideen, deren Behandlung und instrumentalische Begleitung — dies ist von einer zauberischen, originellen Wirkung, die sich mehr fühlen, als beschreiben lässt. Es schien uns von höhern Regionen herabzusteigen; ein Wetterschlag scheint einen leisen Gang einen Augenblick aufhalten zu wollen: die Flöten führen aber

standhaft den unterbrochnen Gesang in das alte Geleise zurück. Das Concert hat durchaus eine feyerliche Haltung. Bey den grossen Instrumental-Effecten glänzt doch immer das Klavier vorherrschend heraus. Die grossen Schwierigkeiten, die besonders in Doppelgriffen und Passagen für die linke Hand bestehen, fordern einen starken Meister. v. Weber hat uns diesen in seinem ausdrucksvollen, und über alle Schwierigkeiten erhabenen Vortrag gezeigt, so wie er überhaupt als einer der ausgezeichnetsten Klavierspieler bekannt ist. Gewiss gehört dies Concert unter die glänzendsten Erscheinungen neuerer Instrumentalmusik. — 4) Hymne von Rochlitz. Wenn wir bisher Hrn. v. Weber im Kammerstyl zu bewundern Gelegenheit hatten, so bewies er hier den Umfang seines Talents in der musterhaften Bearbeitung dieses heiligen Gegenstandes mit dem glücklichsten, ehrenvollsten Erfolg. — In der Total-Production zeichnete sich unser braves Orchester so aus, wie wir es lange nicht hörten: nicht allein Bereitwilligkeit, sondern wahrer Eifer für die Sache begeisterten es; der allgemeine, lauteste Beyfall belohnte das herrliche Zusammenwirken von Orchester und Chor, so wie den genialen Componisten, der durch seine Geistes-Producte und musterhafte Ausführung diese Lorbeern blühen machte.

Recension.

Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, comp. — *von Joh. Fuss.* 16tes Werk. Leipzig b. Breitkopf und Härtel. (Preis 8 Gr.)

Hr. F. in Wien, der mehrmals in diesen Blättern mit Auszeichnung genannt ist, scheint unter die Componisten zu gehören, die nicht eben vieles, aber dafür auch nichts Alltägliches bekannt machen. Auch diese Gesänge gehören gewiss nicht unter das Alltägliche. — Die Stücke sind meist eigentliche Lieder, nur das letzte ist grösser und gewissermassen scenisch ausgeführt. Die Texte sind mit Geschmack gewählt und nicht schon gleichsam dar-niedergesungen. Auf die Declamation, und alles, was der Grammatiker verlangt, ist unverkennbarer Fleiss gewendet: kaum einige Stellen möchte man, in Ansehung der ersten, noch genauer bestimmt wünschen. — Den Anfang macht das einfache, rührende Lied: die Verlassene — das vor etwa einem halben Jahre dieser Zeitung beygelegt wurde, und schon da viele Freunde und Freundinnen fand. Lohbauers braves Lied: dem Kleinmüthigen — ist gut aufgefasst und mit Gewandtheit in *drey* Noten (A, B, C,) geschrieben. Hätte es dem Componisten gefallen, auch noch die, für diese höchste Einfalt zu schnellen Modulationen der Begleitung des letzten Taktes der 4ten, und der zwey ersten der 5ten Seite zu vermeiden: das Liedchen würde als ausgezeichnet in seiner Art gerühmt werden müssen. *Sonst und Jetzt* hat guten, wahren Ausdruck, und kann nicht ohne Theilnahme gesungen werden. Der nicht überall gute Vers hat aber einige nicht günstige Wendungen der Declamation und Accentuation veranlasst — besonders bey: dem Unglücke trotzt. Dem *Schweizerliede*, dem es wieder nicht am gehörigen Ausdruck fehlt, und in dem die Harmonie vorzüglich sorgsam geschrieben ist, möchten Mehrere doch lieber etwas von nationaler Einfalt, als von solcher allgemeinen Künstlichkeit wünschen. Componisten, welche die Schweiz nicht kennen, werden jene am besten treffen, wenn sie die, in diesen Blättern vor kurzem beurtheilten „*Kuhreihen und Nationallieder*," von Kuhn in Bern herausgegeben, mit Sinn studiren und mit Geschmack benutzen wollen. Das länger ausgeführte Stück: *Bitte beym Abschied*, ist in fester Haltung würdig und ausdrucksvoll, übrigens ohne alles Gesuchte, und doch so geschrieben, dass man den geübten und gründlichen Componisten nicht verkennen kann. Es will vorzüglich mit Seele vorgetragen seyn, und verlangt Sorgsamkeit, so sehr leicht auch die Noten an sich sind. — Das Werkchen ist sehr gut gedruckt, und, nach dem jetzt gewöhnlichen Maasstabe der Musikverleger, wohlfeil. S. 5, oben, 2ter Takt, muss vor dem Es der rechten und linken Hand ein ♮ stehen.

(Hierbey das Intelligenzblatt No IV)

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung

März | № IV. | 1813

Ankündigung

einer vollständigen Ausgabe

von

J. L. Dusseks Werken

auf Pränumeration.

Johann Ludwig Dussek, der im vorigen Jahre in der Blüthe seiner Kunst und seiner männlichen Kraft der Welt entrissen wurde, hatte noch das Glück genossen, dass seine grossen Vorzüge als Virtuos, und noch mehr der ausgezeichnete Gehalt und Werth seiner Compositionen, von allen für Musik gebildeten Nationen Europas einstimmig anerkannt wurden, und dass er den sehr bedeutenden Einfluss derselben auf den Geschmack und die Leistungen der guten Klavierspieler in Deutschland, Frankreich, England, und in andern südlichern und nördlichern *Ländern*, noch selbst bemerken konnte. So verschieden das Urtheil Einzelner aus diesen Nationen, nach dem Stande ihrer eigenen Bildung und dem Eigenthümlichen ihres Charakters und ihrer Neigungen, über Einzelnes, was Dussek hervorgebracht, ausfallen mochte: darin kamen alle Kunstkenner und Unpartheyische überein; Dussek zeige in seinen Werken eine blühende *Phantasie*, einen auf das Würdige gerichteten Sinn, einen grossen Reichthum an Ideen, und noch mehr in Gestaltung und Darstellung derselben viel Kraft, Fülle und Feuer des Ausdrucks und eben so viel Anmuth und Zartheit derselben, eine ungemeine Gewandtheit, fast in allen Formen sich angemessen, frey und gefällig zu bewegen, und, was von keinem Klavier-Componisten wie er auch Namen habe, übertroffene Geschicklichkeit, das Pianoforte, wie es jetzt vervollkommnet ist, in allen seinen Vortheilen zum besten Zweck und eindringendsten Wirkung, zu benutzen und geltend zu machen; was mit seinen Werken aber, wie jedem menschlichen Erzeugniss, als Schwächen vorwerfen könne, greife zu wenig in das Wesentliche derselben ein, und sey überhaupt so klein, dass es mit den Vorzügen derselben auch nicht in den entferntesten Vergleich gebracht, und fast nur als der Tribut betrachtet werden könne, den der Verfasser der allgemeinen menschlichen Unvollkommenheit, und hin und wieder etwa dem *Kostüme* besonderer Verhältnisse dargebracht habe.

So liegt Dusseks Kunstcharakter in den bedeutenden seiner Werke vor aller Welt Augen: diese bedeutenden Werke aber bestehen nicht nur in bey weitem den meisten, was er in reifern Jahren, während seines Aufenthalts in England, Deutschland und Frankreich, geliefert hat, sondern auch Manches aus seiner *frühern Zeit* gehört offenbar dazu — wie denn Dussek selbst in den letzten Jahren z. B. № 9, 10, 15, 35 seiner Compositionen unter seine bessern zählte, besonders, was Geist und Leben betrifft.

Durch alles dies bewogen, hatten wir uns schon früher entschlossen, eine Sammlung der Werke Dusseks herauszugeben, und sie den, in unserm Verlage erschienenen Sammlungen der Werke Mozarts, Haydns und Clementi's an die Seite zu setzen. Dussek selbst wünschte es, und als wir bey seinem letzten Aufenthalte in Leipzig mit ihm in persönliche freundschaftliche Verhältnisse getreten waren, wurde noch diese Angelegenheit besprochen, wobey er uns seine Ansichten und Beurtheilungen der meisten seiner Werke mittheilte und uns über den Sinn unterrichtete, in welchem er eine solche *Auswahl* und Sammlung selbst wünschte. Diese würde daher unter seiner Leitung erschienen seyn, hätte ihn nicht der Tod abgerufen. Doch soll dies unser Vorhaben nicht stören; und nach dem hier Angeführten denken wir hoffentlich es genau der Absicht des Verfassers und zur Zufriedenheit des Publicums auszuführen. Wir machten auch gleich nach Dusseks Tode, dies unser Vorhaben vorläufig bekannt; und die häufigen *Anfragen* darnach, welche uns von der Fortdauer der lebhaften *Theilnahme* an den Werken unsers Künstlers überzeugen, bestimmen uns nun, die Ausgabe dieser Sammlung nun nicht länger zu verzögern.

In dieser Sammlung sollen Dusseks bedeutendere Werke vollständig und sie selbst sehr wohlfeil, auch sonst für die Abnehmer äusserst bequem geliefert werden. Ueber beydes erlauben wir uns noch einige Anmerkungen.

Fast die ganze erste Hälfte der Werke Dusseks erschien zuerst in England, wo er bis zum Jahre 1800 lebte. Geraume Zeit hindurch wurde nur Einzelnes davon in Deutschland bekannt, und viele seiner bessern Arbeiten aus dieser Zeit wurden es gar nicht. Nur erst nach Dusseks Rückkehr nach Deutschland erschienen mehrere seiner vorzüglichern Compositionen älterer und neuerer Zeit in unserm Verlage, und verbreiteten sich, mit dem Ruhme des Verfassers als Componisten und Virtuosen, nun weiter, doch noch immer sind nicht wenige treffliche Stücke von ihm in Deutschland ganz unbekannt. Diese werden also hier für Deutsche zuerst geliefert. Unsere Sammlung soll aber nur in dem Sinne vollständig seyn, dass sie ausschliesst, was der Verf. selbst aus seiner frühern Zeit später nicht mehr achtete, und dass sie sich einschränkt auf Compositionen für Pianoforte allein, oder für dies mit weniger Begleitung. Sonach bleiben die Pianoforte-Concerte, die Compositionen für andere Instrumente, und die für den Gesang ausgeschlossen. Die minder bekannten

Klavier-Compositionen sollen nur, wenn die Mehrzahl der Abonnenten es verlangen sollte, erscheinen, und erst in spätern Heften.

Dusseks Werke, auch selbst nur die bessern Klavier-Compositionen machen schon eine ansehnlich starke Sammlung aus, deren Ankauf zu den gewöhnlichen Preisen für minder bemittelte Liebhaber einen ziemlich beschwerliche Ausgabe betragen würde. Wir bestimmen daher, im Vertrauen auf zahlreiche Unterstützung unserer Unternehmung, den Preis dieser unserer neuen Ausgabe (die übrigens auf Platten, nicht mit Typen gedruckt wird) für die Pränumeranten nicht höher, als für jeden Heft, in farbigem Umschlage, zu 1 Thlr. 12 Gr. Sächs. (oder 2 Fl. 45 Xr. Rhein.) welches höchstens auf die Hälfte desjenigen Preises, den die Stücke sonst kosteten, und nach den herkömmlichen Preisen kosten mussten. — Da ferner diese Ausgabe in einzelnen Heften erscheint, werden die Abnehmer auch hierdurch erleichtert, noch mehr aber dadurch, dass wir den, der auf die ersten Hefte unterzeichnet hat, nicht auch als für die folgenden verbindlich ansehen, sondern nach Ablieferung jedes einzelnen Heftes die Pränumeration bis zur Erscheinung der folgenden offen lassen, und denen, welche schon manche Dussekische Werke besitzen und sich dieselben in unserer Ausgabe nicht noch einmal anschaffen wollen, einzelne Hefte dieser Ausgabe (doch nicht einzelne Stücke eines Hefts) um den Pränumerationspreis ablassen, so lange dieser überhaupt für jeden Heft gültig ist. Die Pränumeration für die beyden ersten Hefte stehet bis Johannis dieses Jahres offen. Wer auf fünf Exemplare abbonnirt, erhält 20 pro Cent Rabat oder das sechste Exemplar frey. Entfernte Musikfreunde können sich mit der Pränumeration an die ihnen nächste Buchhandlung wenden. Diejenigen, welche Antheil zu nehmen entschlossen sind, ersuchen wir, uns bey Einsendung der Pränumerations-Gelder ihre Namen deutlich geschrieben, mitzutheilen, damit ein Verzeichniss der Beförderer dieser Ausgabe einem der folgenden Hefte beygefügt werden könne. Nach Verlauf der Pränumerationszeit für jeden Heft können die in demselben enthaltenen Werke nicht anders, als zu dem darauf bemerkten Ladenpreise, welcher um das Doppelte der Pränumeration, abgelassen werden.

Der erste Heft, welcher sechs Sonaten und die Variationen über die Romanze *Partant pour la Syrie* enthält und mit Dusseks Bildniss geziert ist, wird unverzüglich erscheinen, der zweyte bald nachfolgen. Nach den Vorarbeiten, welche wir getroffen, und bey der beträchtlichen Anzahl gestochener Platten, die wir bereits von Dussekschen Werken besitzen, können dann auch die Fortsetzungen in so kurzen Zwischenräumen erfolgen, als die Mehrzahl der Abonnenten es wünschen wird. Einem der spätern Hefte soll auch ein chronologisches thematisches Verzeichniss aller Dussekschen Compositionen beygelegt werden.

Leipzig, im März 1813.

Breitkopf und Härtel

Nachricht

Da die Zeitumstände zu ungünstig sind, um mein Oratorium „das jüngste Gericht" durch den Stich bekannt zu machen, so biete ich allen Musikfreunden, Kapellen und Concertgesellschaften, denen zur Aufführung dieses Werks ein grosses Personale zu Gebothe steht, eine correkte Abschrift der Partitur für den Preis von dreyssig Ducaten (exclusive der Kopialgebühren) an. Doch behalte ich mir das Verkaufsrecht vor, und es muss daher ein jeder Käufer einen Revers ausstellen, in welchem er verspricht, dass von seinem Exemplar keine Abschrift weiter gemacht und verbreitet werde.

Wien, am zosten März 1813.

Louis Spohr,
Kapellmeister und erster Orchester-Director des Theaters an der Wien.

Aufforderung.

Der Unterzeichnete wünscht so bald als möglich in den Besitz eines guten Opern-Textes zu kommen, den er in Musik setzen, und anständig honoriren will. Er fordert hiermit die Dichter Deutschlands, die sich dieser Arbeit unterziehen wollen, auf Ihre Manuscripte, nebst Bedingungen, baldigst einzusenden, indem er zugleich dafür steht, dass im Fall der Nichtbenutzung das Manuscript ohne den mindesten Missbrauch wieder dem Verfasser zugestellt werden wird.

Prag, d. 12ten März 1813.

Carl Maria v. Weber,
Kapellmeister, Director der Oper der königl. böhm. ständ. Theater zu Prag.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Gänsed, C. Als der turolsene Wann : in der Früh aufsteh etc. varie p. s Corn . . . . 4 Gr.
Schneider, G. A. 3 Quatuors p. Clarinette, Violon, Viola et Violoncelle . . . . 3 Thlr. 4 Gr.
— 3 Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 65. L. 2 . . . . 3 Thlr. 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten April. **N°. 14.** 1813.

Das Auswendiglernen der angehenden Klavierspieler.

Bekanntlich hält man das Auswendiglernen bey angehenden Klavierspielern für eine, in ihren Folgen sehr schädliche Gewohnheit. Man sagt nämlich, der öfters auswendig spielende Lehrling lerne nie fertig Noten lesen, folglich nie ohne Stocken vom Blatte spielen, und fasele überdies in Ansehung des Vortrags in der Folge nur flüchtig drüber hin. Finden sich aber diese Fehler ein, so liegt ihr Grund wol etwas tiefer, so dass dem Auswendiglernen nur bedingt einige üble Folgen aufgebürdet werden können. Gewöhnlich wird den Anfängern zu viel zugemuthet, und, leider, werden nur zu oft mehrere nach Einem Leisten behandelt, in Eine Form gepresst. Man berechnet die grosse Verschiedenheit in den Graden der Tonsinnschärfe zu wenig, und nimmt nicht Rücksicht genug auf die Organe der Ausführung. Kinder von vier, fünf Jahren zeigten oft, wie bekannt, eine bewundernswürdige Schärfe des Tonsinns, indess bey andern das zwölfte Jahr herankam, ehe sich Spuren davon bemerken liessen, und doch war bey letztern der Unterricht nicht vergebens. Wie oft ist der Sinn des Gesichts die Ursache des langsamern oder schnellern Fortschreitens? Der Bau der Hände und Finger, nebst der eigenthümlichen Elasticität der Nerven und Muskeln, ist ja ebenfalls sehr zu beachten! — Verschiedenheit der Anlagen bey Lehrlingen vorausgesetzt, muss oft der Plan der Aeltern und des Lehrers den Fortschritten hinderlich seyn. Tritt der Zögling an das Instrument, so soll er — wenn er mit der Tastatur und den Noten bekannt ist — Noten von zwey Systemen lesen, sie nach dem Takte richtig eintheilen, mit zwey Händen, nach richtigem Fingersatze, auf der Tastatur die Noten treffen, und *gut* vortragen — soll das alles oftmals auch noch bey Tonstücken, die für ihn zu schwer sind. Ist dann — wenn auch die Lust des Zöglings nicht verschwindet — das Stocken, Faseln und Auswendiglernen zu vermeiden? Ersteres kann nur vermieden werden, wenn die Finger durch zweckmässige Uebung gleiche Kraft, Biegsamkeit und Schnelligkeit erhalten; wenn das Taktgefühl gehörig geschärft ist; wenn gehörige Sicherheit im Treffen der Tasten erlangt ist; und endlich, wenn richtiges Lesen der Noten zur Fertigkeit geworden ist: dann kann eigentlich erst der Anfang zum Spielen vom Blatte oder nach vorgeschriebenen Noten gemacht werden. Doch selbst dann muss hierbey sehr behutsam verfahren werden. Jede Hand muss erst allein nach Noten spielen, und zwar immer nur Kleinigkeiten, mit öftern Einschnitten oder Ruhepunkten. Spielen beyde Hände, so muss immer die eine nur wenig accompagniren, indem die andere den Gesang führt, und nur nach und nach können beyde Hände gleichsam ein Duett machen, weil es schon für den Tonsinn schwer ist, einen mehrstimmigen Gesang aufzufassen. Hierbey muss die Wahl auf solche Tonstücke fallen, welche in Hinsicht auf Harmonie, Melodie und Rhythmus leicht, fasslich, und im langsamen und geschwinden Tempo gleich verständlich sind. Die grammatischen, logischen und rhetorischen Accente muss der Lehrer frühzeitig herausheben lassen, um den musikal. Sinn zu schärfen und das Gefühl zu stärken. Auf diese Art wird dem Stocken und obenhin-Faseln leicht vorgebeugt. — Das Auswendiglernen aber wird seine vortrefflichen Dienste unter der Leitung eines guten Lehrers thun. Wie viele klagen darüber, dass sie nicht einen leichten Satz auswendig lernen können! Gleichwol ist ein gutes, treues Gedächtniss für Musik so sehr nöthig, nützlich und angenehm, dass man wol sehr früh anfangen sollte, es bestmöglichst auszubilden. Wie viele sind durchaus nicht im Stande, besonders ein künstlerisch bedeutendes Stück, z. B. eine Fuge, auswendig zu lernen: wie will aber Einer ein Thema aus dem Stegreif bearbeiten, wenn er keinen Satz wenig festzuhalten? Noch viel-

weniger wird ein Componist Einheit in seine Arbeit bringen, oder auch ein Zuhörer ein Ganzes, als solches auffassen, und mithin wahrhaft geniessen und gehörig beurtheilen können, wenn ihm ein gutes Gedächtnis für Musik überhaupt mangelt? Wird denn ein Deklamator in seiner Kunst gehindert werden, wenn er alles schnell auswendig lernt? — Aber, sagt man, ein gutes Gedächtnis bringt den Componisten zu Reminiscenzen! Gerade umgekehrt: eben dies erinnert ihn nämlich nicht nur an die Ideen Anderer, sondern auch, dass sie Ideen Anderer — eben dessen, eben da angebracht sind. Und glaubt er dann doch, wenn auch nicht sie selbst, wie sie dort stehen, doch ähnliche anwenden zu müssen: so wird er, eben bey in bestimmter Einsicht und klarem Bewusstseyn, desto sorgfältiger darauf ausgehen, sie auf eigenthümliche Weise mit andern zu combiniren, und überhaupt so zu gestalten, dass sie neu erscheinen und das Ganze als sein Eigenthum sich bewähren muss — worauf es ja doch am Ende vornämlich ankömmt. Man frage die Dichter, wodurch sie die Gewandtheit erreicht haben, ihre Ideen und Gefühle mit Leichtigkeit in fliessende Verse einzukleiden! — Der Musiklehrer wird also gewiss wohlthun, wenn er seinen Zögling frühzeitig gewöhnt, auch auswendig zu lernen: jedoch mit *Verstand*. Das Spielen im Finstern, oder mit verdeckter Tastatur, und noch mehr, das Transponiren und das Aufschreiben der Noten aus dem Kopfe, sind herrliche Hülfsmittel dabey.

Ist die Folge einer reinen Quinte auf eine falsche auch in den Mittelstimmen oder in einer Mittelstimme gegen eine äussere Stimme unerlaubt?

Der Verfasser dieses fühlt es sehr wohl, dass die Folge einer reinen Quinte auf eine falsche auch in den Mittelstimmen oder in einer Mittelstimme gegen eine äussere Stimme eine unangenehm wirkende ist: aber er fragt zugleich, ob die Folge zweyer reinen Quarten, und zweyer, einen Triton ausfüllenden grossen Terzen es eben weniger ist, deren Nichtvermeidung, wo sie vermieden werden konnte, man doch so wenig rügt?

Ist diese Fortschreitung unerlaubt, so darf man nicht, was doch wol eine anerkannt schöne Folge ist, auf den verminderten 7men Accord in der ersten Lage und den davon herkommenden $\frac{6}{5}$ten Accord in der ersten und zweyten Lage den Dreyklang, und auf den davon herkommenden $\frac{4}{3}$ Accord in der zweyten und dritten Lage den 6 Accord folgen lassen, wenn man nicht bey dem ersten Accord die kleine Terz, die in diesem Accord natürlich eine Stufe abwärts tritt, eine Stufe aufwärts treten lassen will, wo man denn die 5 des Dreyklangs doppelt bekömmt, was doch unleugbar eine möglichst zu vermeidende Form des Dreyklangs ist; oder wenn man nicht die Terz eine reine Quinte herabführen will, was häufig wenigstens bey einem Schlusse, gegen den bisherigen stufenweisen oder nur kleine Schritte enthaltenden Gang der Stimme, in welcher jenes Intervall liegt, unangenehm contrastirt, und wodurch man den Dreyklang mit der doppelten 5 erhält, welcher doch, zumal bey einem Schlusse, wol zu vermeiden ist, wo er vermieden werden kann, wenigstens für den Verfasser eine Mattigkeit hat. Und bey dem $\frac{4}{2}$ Accord muss man dann die 6, die 5 im 7t. Accord, eine Stufe über sich treten lassen, was denn einen 6 Accord mit verdoppeltem Grundtone giebt, der doch sicherlich unangenehm, noch unangenehmer als die Verdoppelung der 5 im Dreyklang empfunden wird, weil die 5 die unvollkommenste Consonanz des Dreyklangs ist.

Ausserdem verliert die Harmonie durch die Vermeidung dieser Fortschreitung öfters an Kraft und der Gang einer Stimme an Fluss, und man macht verdeckte Quinten. Diese wirken an sich zwar weniger unangenehm, geben aber für's Ganze nicht den Vortheil, dass der Verfasser jene in Frage befindliche Fortschreitung dadurch zu vermeiden geneigt seyn könnte.

Recensionen.

Elégie harmonique pour le Pianoforte sur la mort de J. L. Dussek, comp. — par S. Neukomm. à Leipsic, chez Breitk. et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Rec. stand vordem mit Hrn. N., in ziemlich nahem Verhältnis, so dass er ihn selbst und seine Schicksale während eines Haupttheils seines Lebens genau kennen lernte: es sey ihm erlaubt, hier über die letztern Einiges mitzutheilen, nicht nur weil er glaubt, viele Leser, die sich für diesen achtungswürdigen Künstler und trefflichen Mann interessiren, werden es nicht ungern sehen, sondern auch, weil Rec. damit die rechte Ansicht dieser, so wie anderer bedeutender Compositionen N.s, sich selbst und ihnen erleichtert.

N., ein Verwandter der Haydn, machte von ziemlich früher Jugend an eine ernste und strenge Schule bey Michael Haydn, erwarb sich dann in Jünglingsjahren allgemeine wissenschaftliche, und selbst beträchtliche gelehrte Kenntnisse, und zog nun auf geraume Zeit zu Jos. Haydn nach Wien, um unter seinen Augen und mit seiner Beyhülfe seine höhere musik. Bildung zu vollenden. N. schrieb nicht wenig, ob er gleich nicht eben schnell arbeitet; aber eine löbliche Bescheidenheit nicht nur, sondern selbst ein gewisses Misstrauen in seine Kräfte, hiessen ihn mit seinen Arbeiten zurückhaltend seyn. Rec. weiss ganz genau, welcher Achtung und welches herzlichen Vertrauens er von beyden Haydn genoss, und später ganz besonders von Joseph, da dieser überhaupt offener, mittheilender, unbefangener war. Ueber seine letzten Arbeiten, besonders die *Jahreszeiten*, besprach sich H. mit ihm; nicht wie mit einem Schüler, sondern wie mit einem treuen Kunst- und Haus-Freunde; und mehreres Kleinere, was Vater H. um diese Zeit aufgetragen wurde, was ihm weniger zu Sinne war und von grössern Werken abgezogen hätte, überliess er N.'n auch wol ganz, und that nur etwa hin und wieder noch etwas von seinem Eigenen dazu — wie diess z. B. besonders mit der, oft sehr schwierigen und häkelichen, harmonischen Bearbeitung der bekannten, reichen Sammlungen alter und nicht-alter schottischer, irischer und englischer Balladen, Volkslieder etc. der Fall war. Da diess H. so wenig zum Nachtheil gereicht, als Rubens und andern grossen Malern älterer Zeit, die ein Gleiches thaten; N.'n aber zur Ehre: so darf es wol unverholen gemeldet werden. — Nachher brachte ein besonderes Verhältnis und der Rath eines väterlichen Freundes N. nach Russland, und, in St. Petersburg, zu einer freyern Kunstthätigkeit, wie auch in eine höhere Schule für die Welt, das Leben und seine vielseitigen Verhältnisse. Er genoss hier der Protection und Unterstützung verschiedener grosser Häuser, der Achtung und Liebe aller vorzüglichen Künstler, und einer ausgezeichneten Aufnahme aller seiner Arbeiten, die er, wiewol immer nur selten, sparsam und auf Veranlassung, öffentlich zu Gehör brachte, vom ganzen musikal. Publicum. Rec., der nun, durch weite Entfernung gehindert, ihm nicht mehr in allen seinen Thätigkeiten beobachtend folgen konnte, weiss nur von folgenden Hauptwerken, die er in St. Petersburg schrieb und ausstellete: eine ernsthafte Oper, von welcher Rec. nichts kennet, als eine grosse Scene, in welcher sich besonders ein sechsstimmiger, herrlich ausgeführter Canon auszeichnet; vier grosse Phantasien für das ganze Orchester; eine durchaus treffliche Cantate, *Circe*, zu französischem Texte, wo besonders die grössern und heroischen Partien meisterhaft gearbeitet sind, und ein ganz eigenthümlicher, mit grosser Kunst und beharrlichster Anstrengung durchgeführter Versuch, die Chöre zu Schillers *Braut von Messina* als grosse Declamationsstücke in Musik zu setzen, und zwar ganz so, wie es nach der Idee, die sich N. von der declamatorischen Musik der Griechen gebildet hatte, (freylich, zugleich mit Benutzung aller unserer, ohne jeden Vergleich reichern und glänzendern Hülfsmittel,) seyn musste — so nämlich, dass blos die rhetorische Declamation, wo sie leidenschaftlich, in Noten, wo sie ruhiger, nur in festbestimmte musikal. Rhythmen gleichsam aufgefangen, das Ganze aber geordnet, geleitet, verbunden, auch der eigentlich musikal. Ausdruck näher bestimmt und durchgeführt wird durch alle Mittel, die uns unsre Orchester und deren Geschicklichkeit darbieten. Es ist diess in der That und Wahrheit ein Werk, das

zwar für unsere Theater, wie sie nun eben sind, nicht brauchbar, aber, schon als geistreiches, gelehrtes Experiment, und mithin als beste Ueberführung, es lasse sich doch wirklich so etwas herstellen, (woran bekanntlich fast alle Neuere gezweifelt,) sehr merkwürdig und dankeswerth. — Eine Reise, die nachher N. unternahm, vermuthlich seine Verwandten und beyde grossen Lehrer noch einmal zu sehen, brachte ihn uns Deutschen wieder näher, und nun wurden auch verschiedene seiner Arbeiten durch den Druck bekannt. Von den grössern nennet Rec. vorzüglich zwey jener Phantasien für das Orchester, welche überall, wo sie gehört worden, den verdienten Beyfall gefunden haben. Da ihn der letzte österreichisch-französische Krieg verscheuchte, ging er früher, als er erst wollte, nach Paris, vermuthlich in der Absicht, da an Ort und Stelle diejenige Gattung der Oper, und der dramatischen Musik überhaupt, recht genau zu studiren, die ihm, das Idee nach, die richtigste, dabey seiner Individualität die angemessenste, und in den Werken einiger grosser Meister, vorzüglich Glucks, von der Bühne die wirksamste schien. Von dort aus weiss Rec. von ihm nur, dass er in seinem stillen Fleisse fortgehet, nur zuweilen etwas öffentlich ausstellet — was dann stets Aufmerksamkeit und Beyfall findet — und dass er die Achtung und freundschaftliche Theilnahme der ausgezeichnetsten pariser Meister, vornämlich auch Cherubini's, gewann; ein ganz vertrautes, ächt landsmannisches Verhältnis aber mit dem wackern, und gleichfalls auch ausser seiner Kunst gebildeten Dusseck unterhielt, bis diesen der Tod, in seinem Armen, obrief.

Hat nun Rec. in der Ueberzeugung, die er durch alle seine Erfahrungen bestätigt gefunden hat, Recht, dass es mit der reinen Objectivität, der concentrischen Totalität und der vollendeten Universalität, wie die eine Zeit lang in unsern Aesthetiken gespukt haben, nicht weit her, und am Ende der Künstler von dem Menschen doch nur allenfalls im Begriff verschieden sey: so kann man sich schon aus diesem Wenigen ein nicht unähnliches Bild von N., und, hat man dies, auch von seinen Arbeiten entwerfen — von den bedeutenden nämlich, in denen er sein eigenes und inneres Wesen sprechen lassen mag.

Unter diese gehört nun ganz offenbar diese Elegie. Hr N., dem, wie es scheint, eine *bestimmte* Veranlassung zu seinen Arbeiten wohlthut — bey Compositionen für den Gesang ein vorzüglich bedeutender Text, bey jenen Phantasien der eigenthümliche Gedanke, auf das Orchester eine Form anzuwenden, die sonst nur für ein einzelnes Instrument verwendet wird etc. — besonders um seine Erfindungskraft mehr zu beleben und dann seiner ausgezeichneten Kunst der Ausführung einen festen Plan vorzuzeichnen, hat hier diese Veranlassung in dem Tode seines Freundes gefunden. Rec. versucht, aus dem Werke selbst den Gang nachzuweisen, den Neukomms Empfindung und Kunst genommen hat: einen Grundriss des Werks, ästhetisch und artistisch.

Ein sehr ernster und pathetischer Satz, das Hauptthema des ganzen Werks, wird gleich Anfangs hervorstechend u. fest hingestellt, u. bald in Wechsel mit einer kurzen, rührenden Figur gesetzt; jener soll erinnern an das letzte Geschick alles Lebendigen, und diese an das Beklagenswerthe desselben. Beyde, mit sanfteren Mittelsätzen näher verbunden, erhalten die so gestimmte Empfindung, bis, S. 4, Syst. 3, eine sehr sanfte und traurig klagende Melodie das Gemüth von dem Einzelnen ablenkt und in allgemeinere, und eben darum sanftere Trauer versetzt. Bald aber, (vielleicht etwas zu bald,) S. 5 oben, kommen fremdartige, rauhere Anklänge dazwischen, und nun wird die erste Empfindung und Erinnerung, (und mithin das erste Thema) affectvoller wieder aufgenommen, statt jenes sanftern, ein neuer, leidenschaftlich klagender Zwischensatz hinzugefügt, welche beyde gesteigert bis S. 7 fortgeführt werden, wo nun, Syst. 2, die Empfindung, wie erschöpft, sich senkt und immer leiser ausklingt, bis zu jenem zweyten Hauptsatz — der sanfter klagenden Melodie — (Syst. 4,) wieder Raum geben kann. Diesmal verweilt sie (in der artistischen Ausführung anders und etwas künstlicher gewendet) länger, und wird nur ganz allmählig und gleichsam unvermerkt lebhafter, kräftiger und affectvoller, so dass nun jener erste Hauptsatz, in fremder, ungewöhnlicher Tonart, schnellerem Tempo, heftigeren Zwischensätzen und längerer Ausdauer, in Hinsicht der Empfindung und der künstlerischen Ausbildung sich sehr consequent anschliesst und den Zuhörer sicher dahin bringt, wohin er soll: zum tiefern und lebendigern Gefühl dessen, was seiner Betrachtung gleich Anfangs vorgehalten wurde. Und nun ist es eben so folgerecht, als wirksam, dieselben Gefühle noch höher zu steigern, (S. 10, durch dieselben musikal. Ideen, bis gegen das Ende — S. 13 — auch in denselben Formen und Wendungen, nur

gedrängter und im geschwindesten Zeitmaas,) und so das Gemüth, nur mehr ergriffen und weit tiefer bewegt, ganz zu dem zurückzuführen, wovon es ausgegangen war — Psychologisch und artistisch ist das Stück nun beendigt um es aber auch menschlich-wohlthuender, und, man kann sagen, menschlich-edler zu beendigen, setzt der Componist noch einen ernsten, feyerlichen, aber keinesweges heftig einschneidenden Trauermarsch hinzu, der besonders in dem sehr sanften, singbaren, und in trefflicher, einfach-vierstimmiger Harmonie gehaltenen Mittelsatz — gewissermaassen als Trio zu betrachten — etwas ungemein Mildes und wahrhaft Tröstreiches hat. Dieser schöne Marsch, obgleich, artistisch angesehen, ein *hors d'oeuvre*, und, technisch betrachtet, das ohnehin schon vielbenutzte C moll, in welchem er selbst wol auch zu lange sich bewegt, über Gebühr erschöpfend — vergilt doch diese kleine Inconvenienz, theils durch die angegebene Absicht, theils durch eigenen innern Werth an sich, vollkommen, und wird darum wol von jedem Zuhörer dem Componisten verdankt werden —

Das Ganze verlangt zwar geübte Spieler, vornämlich von sicherem, charakter- und ausdrucksvollem Vortrag, ist aber schlechterdings nicht schwer zu fassen, nicht schwer auszuführen. Man siehet auch daraus, wenn mans es nicht schon ohnehin wusste, dass Hr. N. ein erfahrner Klavierspieler ist, und nicht nöthig hat, durch willkürlichen, zweck- und wirkungslosen Hokuspokus seinem Werke ein Nebeninteresse zu geben, oder seine Gedanken und Empfindungen in einer Weise aufzustellen, die dem Instrumente nicht angemessen und nicht vortheilhaft wäre.

Seis Canciones Españolas — — Sechs spanische Lieder (spanisch und deutsch) mit Begleit. des Pianoforte oder der Harfe, in Musik gesetzt — — von M. de L. Leipzig und Berlin, im Kunst- und Industrie-Comptoir. (Preis 1 Rthlr.)

Rec. nahm dies Werkchen in der angenehmen Erwartung zur Hand, er werde hier nicht nur überhaupt etwas Erfreuliches, sondern auch etwas wahrhaft Nationales, und so Eigenthümliches erhalten, wie alles ist, was die Spanier in den Künsten geleistet haben — da nämlich, wo sie ihrem Genius, und nicht den Ausländern, wie namentlich in ihrer Musik seit geraumer Zeit besonders den Italienern, folgten.

Im ersten Theile dieser Erwartung hat sich Rec. auch gar nicht getäuscht gefunden, und Niemand kann mehrere dieser Stücke ohne Freude hören, (besonders, nach Rec.s Empfindung, die, S. 9 und S. 12.) aber im zweyten Theile seiner Erwartung hatte er sich geirrt. Der Componist dieser Lieder ahmet ganz die Weise guter italienischer Canzonetten nach nur thut er es mit Geist, und auch, was jeder Nachahmer von Geist, nicht ohne alle Eigenthümlichkeit. Diese letzte wird man vielleicht in manchen Wendungen der Melodie und Harmonie; leichter aber wol im sehr innigen und doch so zarten Ausdruck fast aller der Stellen, die diesen zulassen, bemerken. Eben in diesem Ausdruck zeigt sich unser Componist am ausgezeichnetsten, wenn man nur überhaupt versteht, aus so einfachen Gängen und Accorden die Seele herauszuhören und diese nun wieder seinem Vortrage mitzutheilen. Denn allerdings höchst einfach sind diese Melodien, und, was die Noten für sich betrifft, kinderleicht. aber sie vorzutragen, wie sie gemeynt sind muss man wirklich ernsthaft daran gehen — Die Begleitung unterstützt den Gesang nicht bloss; sie will ihn, die öftern und meist ziemlich langen Ritornelle noch unerwähnt, auch hin und wieder bereichern und schmücken Dies gelingt nun aber dem Componisten nicht so wohl, als wenn er nur einfach den Gesang durch das Instrument hält und trägt. (Man vergl. z. B. Seite 20.) — Mit der musikal. Grammatik nimmt er es nicht genau, und Stellen, wie (gleich im ersten Satze angemerkt), kommen häufig vor. Zum Glück sind diese Fehler alle von der Art, dass sie ohne Veränderungen des Wesentlichen von jedem Kunstverständigen sogleich verbessert werden können — weshalb wir sie auch hier nicht weiter anzuzeigen brauchen.

Die spanischen Texte, die, wie eine Nachschrift sagt, in Deutschland noch ganz unbekannt sind, haben alle Innigkeit, Anmuth, Zierlichkeit und Leichtigkeit der uns sonst schon bekannten spanischen Lieder: in der Anordnung und Structur weichen sie aber von den ältern, unter uns bekannten, zum Theil ab, und nähern sich, wie

überhaupt viele der neuspanischen, der französischen Weise — doch freylich in der Ausbildung mit Benutzung aller der Reize und Vortheile der der herrlichen spanischen Sprache. Der Uebersetzer (nach jener Nachschrift, Hr. Adolph Wagner,) hat mit unverkennbarer Einsicht, vieler Gewandtheit und treuem Fleisse alle diese letztern Vorzüge auch dem deutschen Texte zuwenden wollen; aber darüber ist freylich oft die, bey solchen, und eben so in Musik gesetzten Gesängen gewiss noch weit nöthigere Anspruchlosigkeit der Diction und Leichtigkeit der Aussprache, besonders aber die Bequemlichkeit beym Unterlegen, und die Anmuth des *Klanges beym Singen*, aufgeopfert worden. So ist z. B. gleich in den ersten Strophen das erste Lied — das im Deutschen, wie im Spanischen, durch 10 Strophen hindurch, die Ausgänge des zweyten und vierten Zeilen sämmtlich auf eine Sylbe reimt — aus den einfachsten, fliessendsten Versen geworden:

In Liebesgluth entbrannt' ich für Elfriede
Selig im Wahn, dass sie entglüht auch wär'
Sie bracht die Treu meine Wandesschmerz verglühte,
Nein, Amor, nein, ich lebe nun nicht mehr.

Jetzt ist es Brauch, in aller Ruh zu minnen,
Prachtvoll im Wort, im Herzen hohl und leer;
Und weil man so lieblos und kalt von ihnen
Jetzt lieben mag, so lieb ich nun nicht mehr.

(Amor el uso es reservar su calma,
Y en falso fabor la pasion mostrar;
Y pues ....., y abandonar el alma
Me es .... ya, no quiero mas amar.)

Jene Nachschrift sagt auch noch, der Componist sey erster Kapellmeister des vormal. Königs, Carls VII, von Spanien gewesen. Es ist nethin Hr. Mariano de Ledesma, was auch mit den Anfangsbuchstaben auf dem Titel übereinstimmt.

Silvana, heroisch-komische Oper in 3 Acten, in Musik ges. von C. M. von Weber. Klavier-Auszug vom Componisten. Berlin, b. Schlesinger. (Preis 5 Rthlr.)

Zu Gunsten dieser Oper ist von Augen- und Ohrenzeugen schon so vortheilhaft in verschiedenen Blättern gesprochen worden, und der hohe Werth ihres Componisten ist im Publico bereits so anerkannt, dass sich hierüber nicht viel Neues mehr sagen lässt. Rec. hat es überdem nur mit dem Klavier-Auszuge zu thun, der (wie man aus der unterbrochenen Folge der Nummern, und aus dem Mangel der grossen Ensemblestücke, die das Werk besitzt, und die so vorzüglich gerühmt worden sind, siehet) nicht einmal complett, sonst aber, vom Componisten selbst verfertigt, gewiss sehr zweckmässig und jedem Musikfreunde willkommen ist. Man vermag folglich nicht mit Gewissheit über die Haltung der musikal. Charaktere im Ganzen, und noch wenig über den eigentlichen Effect der einzelnen Stücke zu urtheilen, da man die hier angewandte Instrumentirung nicht wissen kann, die doch vorzüglich bey Hrn. von W., dessen tiefgedachte Grundsätze über diesen wesentlichen Theil der Composition sich schon in seinen andern Werken unläugbar bewährt haben, von entscheidendem Einfluss ist. Als Beleg hierzu kann auch in dem hier Gebotenen die vortreffliche Benutzung des, auf einer eigenen Zeile mitgetheilten Violoncells in der Scene No. 7. angeführt werden: denn kein andres Instrument würde hier so an seinem Platze und so wirksam gewesen seyn, als gerade dieses. Dass aber der Hr. Verf. über den musikal. Schlendrian erhaben und sich hier und da Freyheiten zu nehmen im Stande sey, die von der gewöhnlichen Ansicht abweichen, u. unmittelbar den Effect berücksichtigen, — dies kann man schon aus dem Klavier-Auszuge sehr deutlich sehen. Es würde eine zu weitläufige Auseinandersetzung erfodern, wenn alle hieher gehörige Stellen ausführlich angegeben werden sollten, und man begnügt sich, nur auf einige derselben kurz hinzudeuten; nämlich z. B. auf die melodisch-harmonische Behandlung der Stelle: „Unruh erfüllt die Brust" etc. Seit. 6; ferner auf den Eintritt des $\frac{4}{2}$ Accords über as, Seite 55 Takt 2; (wo jedoch die folgende Bassnote, wegen des darüber liegenden des, besser ces als h geschrieben wäre;) und auf den ungewöhnlichen Recitativschluss, Seite 59 Syst. 2. Bey der unparteyischen Ansicht dieses Werks kann, wenn man nicht pedantisch an alten, blos durch Herkommen geheiligten Formen hängen will, über das grösstentheils gelungne Streben des Hrn. Verf. einach dem Höchsten der dramatischen Tonkunst kein Zweifel übrig seyn; und so hat auch Rec. zu dessen Lobe nichts weiter hinzuzusetzen.

Noch sey es ihm aber vergönnt, eine fragende Bemerkung anzuhängen; nämlich die, warum wol der Hr. Verf., dem doch alle die edlern Kunstmittel so willig zu Gebote stehen, sich es manchen Stellen so gewissen — man möchte sagen,

modernen Hyper-Listmanen herabgelassen hat, die gegen die übrigen, mit ächtem Kunstsinne überdachten und ausgeführten Theile des Werks contrastiren? Dies betrifft vorzüglich drey Punkte. Fürs erste findet Rec., dass Hr. v. W. dadurch einer gewissen Mode zu sehr gehuldigt, dass er einigemal Passagen und Coloraturen auf solche Worte gesetzt hat, zu deren Bedeutung keine dergleichen glänzende Verzierungen passen; nämlich Seite 9, wo Rudolph Ruhe und „Rast auf dem Schlachtfelde (also im Tode) sucht, auf das Wort, „Rast," ferner Seite 37 auf die „Qualen," die der vom Schmerz niedergedrückten Mechthilde „mehr als Höllenpein" sind; so wie Seite 71 und 72 auf die an Gott, als den Retter aus Gefahren, gerichteten Worte: „der sich erbarmend naht" etc. und vorzüglich auf das letzte Wort, „Frevelthat." Der Vocal a ist in beyden ersten Fällen noch bey weitem nicht hinreichend, um die dort angebrachten Passagen zu rechtfertigen, und das, in den zuletzt angeführten Worten enthaltene Gebet verträgt, wenigstens nach Rec.s Ansicht solcher Stimmungen, keine Verbrämung mit 16thel-Triolen. Zweytens kann man hieher rechnen, dass der Hr. Verf., den wohl begründeten Regeln der musikal. Declamation zuwider, bey den Wörtern: „wäre" Seite 8, „widerstreben, Leben, erringen, Frieden," in No. 9, „Verderben, sterben," Seite 63, und „Liebe," Seite 69, die letzte kurze Sylbe durch einen, oft sehr bedeutenden Sprung in ein höheres Intervall verlegt und gewissermassen accentuirt hat. Der *wahre* Ausdruck gewinnt dabey nicht nur nichts, sondern muss, durch die hieraus entstehende falsche Declamation, sogar nothwendig verlieren. Drittens endlich scheint es, als wären manchmal die fremden Ausweichungen mehr gehäuft, als es der Text veranlasst oder gar verlangt. Rec. weiss recht gut, dass das Publicum jetzt dergleichen fordert, wenn es ein Werk genialisch nennen soll: aber eben deshalb wünschte man, dass Hr. v. W., in dessen Macht es stand, gezeigt hätte, wie auch ohne diesen modernen Ueberfluss an Modulation wirklich genialisch geschrieben werden könne. Zu häufiges Moduliren, vorzüglich in sehr entfernten Tonarten, stumpft bekanntlich das Gefühl des Zuhörers ab, und macht ihn endlich auch für die Stellen, wo eine fremde Ausweichung an ihrem rechten Platze steht, unempfänglich, nicht zu gedenken, dass es bisweilen dem richtigen Wortausdrucke offenbar schadet — wie z. B. in der übrigens so gelungenen Scene No. 10, wo Mechtilde, von froher Hoffnung beseelt, die dreymal wiederholten Worte: „ich schwör's, nur dir gehör' ich an!" das erste und dritte Mal, ganz der Situation angemessen, in dem klaren C dur und in lebhaften Fortschreitungen vorträgt: das zweytemal aber sich durch finstere, grösstentheils dissonirende und den entferntesten Tonarten zugehörige Accorde auf eine, mit dem vorhergehenden und nachfolgenden Ausdrucke dieser Worte gewiss nicht vereinbarliche Art durchwindet.

Aus wahrer Hochachtung für Hrn. von W. findet man übrigens für nöthig, hiermit ausdrücklich zu erklären, dass alle diese Bemerkungen nicht zunächst für ihn gemacht sind: denn Rec. ist gewiss, dass wenn dieser geistreiche Künstler so über seine Kunst nachzudenken fortfährt, wie er es schon zeither rühmlichst gethan haben muss, er von jenen kleinen Abirrungen durch eigne Ueberzeugung bald zurückkommen werde. Eigentlich sollten vielmehr angehende Componisten, die sich immer so gern auf die Autorität andrer, schon in gegründeter Achtung stehender Meister stützen, dadurch aufmerksam gemacht, und ihnen angedeutet werden, dass man nicht alles, was man bey einem übrigens grossen Künstler findet, ohne Unterschied nachahmen dürfe. Schliesslich wünschte Rec. noch, dass die, Seite 44 Syst. 2, zwischen den beyden Sopranen, und gleich darauf zwischen Tenor und Bass eingeschlichenen, offenbaren Quinten entfernt würden, besonders da sie hier, wo kein Accompagnement zur Bedeckung dient, allerdings einen unangenehmen Eindruck machen.

Kurze Anzeigen.

Trois grands Duos concertans pour 2 Violons, comp. — par N. Mestrino. Livr. 5. à Berlin, chez Schlesinger. (Preis 1 Rthlr.)

Diese drey Duos (D dur, A dur und F dur) verlangen zwey sehr geübte Spieler, und sind ganz dazu geeignet, einen ziemlich hohen Grad von Fertigkeit in Passagen zu produciren. Ob sie aber übrigens dem Spieler und Zuhörer einen wahren Genuss gewähren dürften, möchte Rec. nicht unbedingt behaupten, da er in mehreren Sätzen derselben, und vorzüglich im Allegro mod. des dritten Duetts, den guten Zusammenhang der Ideen, und

überhaupt das, was eigentlich das Gefühl anspricht, vermisst. Auch trifft man auf manche Stellen, an die gewiss nicht jedes Ohr gewöhnt ist, wie z. B.

etc.

Am meisten haben Rec. n die beyden Romanzen im ersten und dritten Duette, und das Allegro des zweyten angezeigt; auch das Rondo des ersten Duetts ist ein hübscher Satz, voll Jovialität. Der Stich ist gut und correct.

Grande Sonate p. le Pianoforte av. acc. d'un Violon obligé, comp. — — par N. Boldenecker. Oeuvr. 13. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 16 Gr.)

Herr B. liefert hier eine Sonate, die Spielern von Feuer und nicht unbeträchtlicher Fertigkeit, wenn sie weniger das Künstreiche, als das Brillante lieben, viel Vergnügen machen wird. Besonders wird dies der Fall mit dem ersten Satze seyn, welchen Ref. in jeder Hinsicht dem Rondo (ein Andante hat die Sonate nicht) vorzieht. Das Ganze gehört unter die sogenannten Bravourstücke und dürfte sich mit den neuern Dussekschen dieser Gattung am passendsten vergleichen lassen. Hr. B. begnügt sich aber keineswegs, wie oft die Verf. solcher Stücke, mit lebhaften, rauschenden Passagen und ähnlichen andern Gängen: auch der Zusammenhang derselben ist natürlich und gut, die Harmonie, besonders im ersten Satze, gewählt, und was man in dieser Gattung Ausführung nennen kann, auch keineswegs vernachlässigt. In den allerdings zahlreichen Passagen wird man auch durch manche neue Wendung angenehm unterhalten. Beyde Instrumente sind ihrer Natur gemäss, und folglich mit Effect und ohne grosse Schwierigkeiten für die Spieler, behandelt. Wer Dusseks Sonaten von mittler Grösse spielt, wird auch diese gehörig vortragen können. Dem Rondo, da es einmal diesen leichtern, gefälligen Charakter hat, wäre auch noch mehr Geschmeidigkeit und anmuthigere Melodie zu wünschen. Das Werk ist schön gestochen, und nach jetzigem Maasstabe, wohlfeil.

Quatuor brillant pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, comp. — par A. Mathai. Op. 6. à Leipsic, chez Kühnel. (Preis 1 Rthlr. 6 Gr.)

Wenn irgend ein Quartett mit Recht den Beynamen des brillanten trägt, so ist es gewiss das hier angezeigte, das sich ganz dazu eignet, in einem Privat-Cirkel die Stelle eines Violin-Concerts zu vertreten, und dem Virtuosen, der sich auf eine vortheilhafte Art produciren will, das volle Orchester entbehrlich zu machen. Für einen andern, als einen wahren Virtuosen, möchte es aber auch nicht rathsam seyn, mit diesem Quartette auftreten zu wollen, denn wenn gleich alle Passagen dem Instrumente völlig angemessen und durchaus practicabel sind, so wird doch nur jener im Stande seyn, den glänzenden Effect damit zu erreichen, den diese Composition, wenn sie in die rechten Hände kommt, hervorzubringen fähig ist. — Wer nach diesen Voraussetzungen glauben wollte, nur ein aneinander gereihtes Passagenwerk u. dergl. darin zu finden, der würde sehr irren, denn ein gemüthvoller, melodiöser Gesang unterbricht die Passagen auf eine sehr zweckmässige, dem Zuhörer wahren Genuss bereitende Art. Auch bewähren mehrere wahrhaft geniale und, was heut zu Tage viel sagen will, doch nicht barocke Stellen, (wohin unter andern vorzüglich das Trio der Menuett zu rechnen seyn dürfte,) das ohnedies schon anerkannte musikalische Talent des Hrn. M. aufs neue, und selbst seine entfernten Ausweichungen in der Modulation sind durchaus motivirt und gut angelegt, so dass man dem braven Verf. ein ungeheucheltes Lob, und zugleich, im Namen aller Musikfreunde, herzlichen Dank für die öffentliche Mittheilung seiner gelungnen Arbeit zollen muss. Stich und Papier sind sehr gut.

An eine Sängerin.

Que ta voix me touche,
Et que je serois fortuné,
Si je pouvois rendre à ta bouche
Le plaisir, qu'elle m'a donné!

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten April. № 15. 1813.

Recensionen.

Vollständige Sammlung der besten alten und neuen Choral-Melodien zum allgemeinen Gebrauche bey öffentlichen Gottesverehrungen, nach Anleitung des katholischen Gesangbuches. Ersten Bandes erstes und zweytes Heft. 1812. 95 S. Querquart. München, bey Gotl.

Die Zeit der ächten Choral-Composition ist, wir können nicht umhin es zu sagen, schon lange vorüber. Augenscheinlich haben die allgemeinen und besondern gottesdienstlichen Uebungen mit dem Fortgange der Zeit immer mehr von der ihnen gebührenden Hochschätzung und der Anhänglichkeit an dieselben verloren, und unleugbar haben auch die neuern Choralcomponisten grossentheils mit viel weniger Wärme und Innigkeit ihre Compositionen gearbeitet, als ihre Vorgänger. Unleugbar sind jene köstlichen Gesänge des 16ten und 17ten Jahrhunderts die Früchte religiöser Begeisterung, Ergüsse von heiligen Gefühlen ergriffener Herzen, daher einfach, ungekünstelt, wieder herzergreifend und begeisternd: die Choräle des vorigen und gegenwärtigen Jahrhunderts hingegen im Ganzen ohne Zweifel nur Ergüsse poetischer Idee, Erzeugnisse der Kunst. Jene sind gewiss zu einem grössern Theile, als historisch nachgewiesen werden kann, Sprache gerade von diesem oder jenem religiösen Gedanken lebhaft bewegten Gemüthe; diese gewiss grossentheils kalt beschlossene Arbeit. Jene bewegen sich fast alle in den charaktervollen, auch offenbar grössern Reichthum der Harmonie gewährenden Tonleitern der Alten, in welchen, nach unserm Dafürhalten, der Choral recht eigentlich einheimisch ist, und zwar, wohl nur mit wenigen Ausnahmen, jeder in der ihm passenden: diese fast alle in den, den wesentlichen Unterschied zwischen Dur und Moll und die verschiedene Wirkung der verschiedenen Höhe abgerechnet, sich einander gleichen, auch, ohne die Natürlichkeit verletzen zu müssen, bey der nothwendigen Einfachheit der Choralmelodien, bedeutend weniger Mannigfaltigkeit der Harmonie zulassenden gegenwärtigen Tonleitern. (Doch kann auch in diesen Treffliches erzeugt werden: man denke z. B. an das unvergleichlich schöne „*Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt*" in A moll.) Auch scheint es, dass die so grosse Verfeinerung und Steigerung der Musik im vorigen und gegenwärtigen Jahrhundert hier nachtheilig gewirkt habe. Was der biblische Ausspruch in der geistlichen Rede ist, das ist der Choral in der geistlichen Musik. Wie jener in Luthers alterthümlichen, in Einfachheit kräftigen Worten gesprochen, herzergreifender ist, als nach irgend einer der spätern Uebersetzungen, wie es aber dem jetzigen Uebersetzer nicht möglich zu seyn scheint, jene Kraft und Salbung der Sprache zu erreichen, indem sich bey dem Streben darnach auch immer das gewohnte feinere, aber mattere Neue einschleicht: so, däucht es uns, sey es dem neuern Choralcomponisten unmöglich, weil die Musik eine ganz andere geworden ist, als sie gewesen, da jene herrlichen Choräle entstanden, und sie dieselbe in sich aufgenommen haben, jene Kraft und Salbung ihren Melodien zu geben. Wir sagen blos, dass es uns so dünke, möglich, dass uns die Unvergleichlichkeit jener alten Choräle mit den neuern der jetzigen Musik zur Schuld anrechnen macht, was ihre Schuld nicht ist: aber wir konnten doch nicht umhin, unsre Ansicht darzulegen. So mögen wir uns nicht enthalten, kurz zu sagen: wir finden die *neuern Choräle meistens leer* und *matt*, wenn sie *einfach* und *ungesucht*, meistens *ohne den heiligen Ernst*, der in dem Chorale herrschen muss, oder *gekünstelt*, wenn sie *mannigfaltig* und *melodiös* sind. *Jene alten Choräle* aber sind *voll Geist* und *Kraft in Einfalt*, voll *hoher Würde in Anmuth.*

Die neuern *katholischen* Choralcomponisten sind von dem ächten Choralwesen noch weiter abgewichen, als die protestantischen. Ihre Choräle

nähern sich noch mehr dem Figuralgesange, sind es zum Theil selbst, wie wir denn auch in der vorliegenden Sammlung das *Graunsche „Auferstehn, ja auferstehn"* unverändert, und noch ein andres solches Chor enthalten finden. Indessen in dem Gottesdienste dieser Kirche ist auch der Choral ein weit geringeres Stück, als in dem der protestantischen, in welchem die Kirchenmusik, im engern Sinne, nie so einheimisch gewesen ist, (und leider immer noch seltner wird, auch den kirchlichen Geist grösstentheils verleugnet hat) als in jenem. Hier ist sie das Hauptstück der musikalischen Liturgie; und welcher und wie vieler Meisterstücke hat man sich hier nicht zu erfreuen? Sodann müssen wir auch offen erklären, dass wir ausdruck- und würdevollen melodiösen Figuralgesang, ob er gleich nicht wohl Gemeindegesang seyn kann, der Herzenserweckung förderlicher, also zum kirchlichen Absingen geeigneter, finden, als so viele jener neuern Choräle, die nicht das Wesen, sondern blos die Form des Chorals haben.

Wenden wir uns nun zu der vorliegenden Sammlung selbst!

Unangenehm ist es uns gewesen, in beyden Heften nur sehr wenige von den ächten alten Chorälen zu finden. Wiewol wir nicht wissen, wie viele Hefte diesen nachfolgen werden, so lässt uns doch das geringe Verhältniss dieser letztern Melodien gegen die neuen besorgen, dass gar manches herrliche alte Stück übergangen werden dürfte. Möge diese unsre Besorgniss doch ungegründet seyn! Vielleicht zwar beschränkt den Herausgeber das Gesangbuch, zu welchem er diese Sammlung veranstaltet, allein es konnte doch zu dem Liede *„Auf ewig ist der Herr mein Theil"* die unvergleichliche Melodie von *„Ein' feste Burg ist unser Gott"*, zu *„Gott, mein Gott, dir will ich singen"* die Melodie von *„Sollt' ich meinen Gott nicht singen"*, zu *„Auf Gott und nicht auf meinen Rath"* die ihm ganz entsprechende Melodie von *„Was Gott thut, das ist wohlgethan"*, u. s. m., nach welchen jene Lieder gedichtet sind, gegeben werden. Wir finden auch, wir wissen nicht, warum, die Melodie von *„Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut"* von dem durch Klopstock veränderten Originallliede zu dem Cramerschen *„Der Herr ist Gott und keiner mehr"* verlegt. Ja, die elegische Melodie von *„An Wasserflüssen Babylon"* ist einem Loblieде gegeben. Wir finden ferner die alten Melodien nicht authentisch (so weit Authentie jetzt noch historisch und ästhetisch möglich ist) gegeben. So beginnt *Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut* in der *Tonica*, statt in der *Dominante*; auch heisst der Schluss der vorletzten und die ganze letzte Zeile hier ganz anders, als sie eigentlich heisst, welches auch der Fall ist in den beyden letzten Zeilen der Melodie *„Mach's mit mir Gott nach deiner Gut",* und der letzten von *„Wer nur den lieben Gott lässt walten."* Auch finden sich hier und da einzelne Abweichungen von den Originalen.

Die neuen Melodien sind von *Joseph Gratz, Georg Schinn, Knecht, Fr. Otto, J. L. Kotzeluch, Michael Haydn, Christmann, Bapt. Moralt, W. A. Mozart, Caspar Ett, Joh. Adam Emmert, Masseaux* und *Amalia*, Prinzessin von Preussen. Ein Theil derselben besteht aus Figuralgesängen, von welchen mehrere, durch Wohllaut mit Ausdruck verbunden, uns sehr angesprochen haben, und welche wir überhaupt für den bessern Theil der Sammlung erklären müssen. Denn abgesehen davon, dass in den choralmässigen Stücken der ächte Choralgeist so wenig weht, und sie auch in der Form mehr oder weniger vom Choralmässigen abweichen, so fehlt es ihnen grösstentheils an Lebendigkeit und Ausdruck; ja, manchmal ist über dem Streben, Monotonie zu vermeiden, der Fluss des Gesanges verloren gegangen, bisweilen bewegt sich der Gesang mehr in den Nebentönen, als dem Haupttone; bisweilen wird in entlegenere Töne ausgewichen. Doch findet sich auf der andern Seite wieder, wir sind weit entfernt, zu verschweigen zu wollen, manches geistvolle, innige, anmuthig sich bewegende Stück.

Zum Beweis dessen, und dass wir dem Lobenswürdigen sein Lob nicht versagen mögen, stehen hier zwey Stücke, mit zum Theil von uns veränderter Harmonie und Stimmvertheilung, um ihre Wirkung noch zu heben.

Gratz.

Singt dem Herrn singt fro-he Psalmen! Je-sus Christus
Streut dem Ue-ber-winder Palmen, der ihr lang und

hat ge – siegt! als er starb! Er hat ge – siegt!
weint und schweigt,
an der Himmel hohen Pallast an der Ueber-
winder Chor, steig' zu Gott das Lamm em – por!

Knecht.

Gott! mein Gott! dir will ich sagen, deinen
Heils will ich mich freun! Denn ich seh' es al – len
Dingen Gottes bin ich, Gott ist mein! Liebes
ist es, nichts als Lieben, herr-li-che Barmherzigkeit,
Die sie oft und viel ver – sucht! Herz, ich will dich
e – wig loben! Al – ler, al – ler Ew-gen Schaar
schweigt da, und zählet mein Heer.

Was die Harmonie betrifft, so müssen wir leider sagen, dass sie oft nicht allein ästhetisch besser seyn könnte, sondern nicht selten auch technisch falsch ist. Es sind uns aufgestossen: die Fortschreitung in die übermässige 4 und grosse 7, die kleine 7 aufwärts gehend, der Dreyklang und Septimenaccord ohne 5, der Leitton nicht aufgelöst, frey eintretende Dissonanz, die vorbereitet werden muss, die 9 in einem nicht erlaubten Falle nicht über ihrem Grundtone aufgelöst, die Folge zweyer einen Triton ausfüllenden Terzen, wo sie gut vermieden werden konnte, Querstände, und unerlaubte, verdeckte Octaven und Quinten. In ästhetischer Hinsicht müssen wir tadeln: den so häufigen Gebrauch des $\frac{6}{4}$- und $\frac{4}{2}$ Acc., den häufigen Nichtgebrauch der getheilten Begleitung und der Gegenbewegung, die häufig unnöthige Verdopplung der Terz des Dreyklangs und des Grundtons des 6ten Acc., den öftern Gebrauch zweyer Accorde auf eine Sylbe statt eines blossen Durchgangs in der Melodie, den öftern Gebrauch eines fünften Tons an einzelnen Stellen, überhaupt den Mangel an sorgfältiger Bearbeitung der Mittelstimmen, auch den bisweilen sich findenden Mangel an Mannigfaltigkeit der Harmonie, wo diese wohl in grösserm oder geringerm Grade statt haben könnte.

Oeuvre dernier et posthume de J. L. Dusseck: deux Sonates pour le Pianoforte av. accomp de Violon et Basse — — à Leipzic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Rthlr.)

Der wackere Dussek, der in voller Kraft männlicher Jahre der Kunst und einem zahlreichen Freunden entrissen ward, starb, wie man sich aus frühern Berichten des pariser Correspondenten in diesen Blättern erinnern wird, eben über der Vollendung dieses sehr schätzbaren Werks. Es sollte aus drey Sonaten bestehen, die erste war ganz vollendet, von der zweyten das erste Allegro ebenfalls: das Andante aber nur bis über die Hälfte — wo denn der Componist mitten im Zusammenhange ereilet wurde, und wo nun hier, sehr passend, eine Fackel abgebildet worden, welche eben verloschen ist und deren letzte, volle Flamme man noch aufwärts steigen siehet. Doch ist dieser Satz von D.s Freunde und Landsmann, in dessen Armen er verschied — von Hrn. Neukomm, und vollkommen im Geiste D.s, beendigt worden. (Hr. Neukomm ehrte das Andenken seines Freundes auch durch eine treffliche musikal. Elegie, die zugleich mit diesem Werke erschienen ist.)

Das ganze Werk scheint, wie noch einige der bedeutendsten frühern D.s, nach folgendem Plane angelegt worden zu seyn: die erste Sonate vornämlich anmuthig, heiter und gewandt; die zweyte, vornämlich ernst, streng und pathetisch; die dritte, vornämlich glänzend und feurig. D. nämlich, der durch nicht gewöhnliche allgemeine Bildung vor vielen Musikern ausgezeichnet war, gab sich immer bestimmte Rechenschaft über das, was er wollte, und schrieb keineswegs nur darauf los, wie es ihm eben im Momente einkam, zufrieden, wenn nur jedes einzelne Stück, als ein einzelnes, gefallen konnte. — — Die erste Sonate ist nun ganz, wie wir eben angegeben haben. Ein langes *Moderato assai*, das ja nicht schneller genommen werden darf, als diese Ueberschrift, der Charakter des Satzes, und die vielen Figuren desselben verlangen — fängt sie an, nicht unähnlich den eben so langsamen Sätzen, mit welchen mehrere der Haydnschen Quartetten, aus dieses Meisters früherer Zeit, anfangen. Diesen nicht unähnlich, im Sinne nämlich und in der Absicht: wol aber in der artistischen und technischen Ausführung. In jener erreicht er Haydn nicht, besonders was Eigenthümlichkeit anlangt; in dieser ist er viel breiter, weniger fest, aber weit reicher an Figuren, weil er der veränderten Zeit und ihrem Geschmacke sich bequemen, auch das Pianoforte vorzüglich gelten machen musste. Rec. will sogar nicht leugnen, dass ihm dieser Satz, ungeachtet mehrerer sehr schöner Stellen, nicht eben im Ganzen, doch in einigen seiner Theile zu gedehnt erscheine; und dass der Componist, seiner Meynung nach, zu oft und zu lange (wie z. B. gleich auf der zweyten Seite,) sich unbestimmt in mancherley, wenn auch an sich angenehmen Figuren herumbewege — was bekanntlich auch gegen mehrere andere seiner Arbeiten sich einwenden lässt. Nimmt man es aber mit diesem Einzelnen nicht zu genau und hält sich mehr an den Totaleindruck: so muss man diesen Satz durchaus und sehr rühmen. Rec., der nun einmal nicht anders kann, als im Ganzen auch das Einzelne, so wie in diesem jenes betrachten, gestehet, dass er das anspruchlosere, ausdrucksvolle Andante, das D. über das berühmte *Ombra adorata* — (aus *Romeo und Julie*) schrieb, noch lieber hat. D. schrieb es über dies Thema nicht so, dass er es blos variirte, sondern so, dass die schöne Hauptmelodie, und auch die anmuthigen Nebenfiguren und Ausschmückungen derselben dem Ganzen zu Grunde liegen, dies übrigens aber vornämlich in der sanft-wehmüthigen *Empfindung*, in welcher jenes Stück geschrieben ist, gehalten und ausgeführt wird. Der dritte Satz ist ein gefälliges, leichtes, mässig munteres Rondo, zu welchem eine Melodie von Grétry (erinnert Rec. sich recht, ein Schifferliedchen aus einer seiner Opern,) zum Thema gewählt worden, und das ganz in der netten, freundlichen, ansprechenden Weise ausgeführt wird, wie schon mehrere frühere Rondo's D.s. — Die zweyte Sonate fängt gleich mit ihrer ernsten, doch magharen Hauptmelodie an, zu welcher ein ziemlich fremdartiger, imponirender Bass, in gehenden Achteln gesetzt ist, und behauptet sich, was Ausdruck und was Styl anlangt, sehr treu in dem, was gleich beym Anfange angekündigt wird. Die Vollstimmigkeit ist hier meistens eine wahre, und nicht eine blosse Vollgriffigkeit. Die Modulationen sind gut, oft bedeutend und nicht verbraucht, ohne darum irgendwo gesucht oder bizarr zu werden. Alle Mittel sind zum Zwecke gehörig angewendet und nirgends überhäuft; es ist überhaupt ein schönes Verhältnis der Theile unter einander in diesem Satze. Mit einem Worte: er

gehört wol unter die besten dieses Meisters. Das Larghetto, (eben das, wovon oben gesprochen worden,) über eine einfache, aber sehr einnehmende Ariette aus Glucks *Orpheus*, ist durch reiche Figuren und Verzierungen ausgemalt, aber doch gut zusammengehalten, und, bey so zweckmässiger Benutzung der, hier meistens einfach singenden und bindenden Bogeninstrumente zu jenen Figuren des Pianoforte, von sehr vortheilhaftem Effect. Dass damit das ganze Werk schliesse, ist schon oben erwähnt; und dass eben ein *letztes* Werk eines beliebten Componisten nicht passender schliessen konnte, findet wol jeder.

Die Klavierstimme ist nicht schwerer vorzutragen, als die Stücke von mittler Grösse dieses Componisten — also z. B., die bekannten braven Sonaten an Dem. Pleyl. Violin und Violoncell sind noch weit leichter auszuführen: nur müssen die Spieler, ausser den allgemeinen Erfordernissen brauchbarer Accompagnisten, einen angenehmen Ton aus ihren Instrumenten zu ziehen und die Melodien gut zu binden wissen, auch in die einfachern Sätze das zu legen im Stande seyn, was wirklich darin liegt.

N a c h r i c h t e n.

Leipzig. Wir geben von der zweyten Hälfte der diesjährigen *Winter-Concerte*, wie wir bey der ersten gethan, eine kurze Anzeige des Inhalts, um die Leser in den Stand zu setzen, über das Institut und was dafür gethan wird, zu urtheilen, und verweilen nur bey noch ungedruckten oder doch sehr wenig bekannten Werken, um die Aufmerksamkeit darauf zu lenken.

13tes Conc. Symphonie von Beethoven aus B dur, sie wurde trefflich und mit vielem Beyfall ausgeführt. Scene u. Arie v. Mozart: Ma, che vi fece — Sperai vicino il lido — ges. von Dem. Campagnoli, gelang der Sängerin nicht. Violin-Conc. v. Spohr aus A dur, gesp. v. Hrn. Maurer d. jüng. Die Composition gefiel allerdings: und auch Hrn. M.s Spiel fand Beyfall. Er besitzt Fertigkeit, Reinheit der Intonation, einen ziemlich angenehmen Ton und überhaupt Merkmale einer guten Schule: aber noch ist sein Ton zu wenig kräftig, zu wenig ausgearbeitet überhaupt, seine Passagen sind weder präcis, noch deutlich genug, und was den Ausdruck der Composition, was den eigentlichen Sinn und die Seele des Ganzen betrifft, so zeigt sich noch Oberflächlichkeit und Monotonie. Will Hr. M. es mit seiner Kunst ernsthaft nehmen, sowol im Geiste, als in der Anwendung der Mittel derselben, so kann er, da er noch jung ist, ein sehr guter Violinist werden. — Terzett aus *Leonora* v. Pär: Che l'eterna providenza — eine sehr angenehme, noch wenig bekannte Composition, gut, und von Hrn. Miller trefflich gesungen; gefiel. Ouverture und erstes Finale aus Mozarts *Clemenza di Tito*: beyde machten auch diesmal tiefen Eindruck.

14tes Conc. Symphonie von J. Haydn, die letzte unter denen aus D dur, wurde vortrefflich ausgeführt. Polacca von Cannabich: Ritorno alfine — munter und sehr angenehm geschrieben, von Dem. Campagnoli brav und mit Beyfall gesungen. Pianoforte-Conc. v. Hummel, aus C dur — das neueste, worüber wir vor zwey Jahren, als es in Wien erschienen war, gesprochen haben. Die Composition gefiel sehr. Hr. Neudeck spielte mit ausgezeichneter Fertigkeit und Präcision: aber mehr Ausdruck, besonders im Adagio, möchten wir ihm wünschen. Der Frühling aus Haydns *Jahreszeiten* wurde von den Sängern und dem Orchester schön ausgeführt. Den meisten Eindruck schienen die Sätze zu machen: Der Landmann hat sein Werk vollbracht — mit dem folgenden Gebete; und: Ewiger, mächtiger, gütiger Gott — —

15tes Conc. Ouverture z. *Leonora* v. Beethoven. Dies schwierige, phantasiereiche, noch wenig bekannte Werk machte auch diesmal, bey allem Wunderlichen darin, lebhaften Effect. Violinconc. von Andr. Romberg, aus C dur. Diese schon vor verschiedenen Jahren gestochene Comp. scheint ebenfalls noch wenig bekannt zu seyn, und wurde auch hier von Hrn. Matthäi zum ersten Male zu Gehör gebracht. Der erste Satz ist mehr durch rechtliche, anständige Ausarbeitung, als durch Erfindung ausgezeichnet, der zweyte, ein einfaches, ausdrucksvolles Stück von schöner Wirkung; der dritte, lebhaft, durchgehends anziehend, und ohne Bizarrerie mit gar manchem Eigenthümlichen in Erfindung und Ausführung geschmückt. Hr. M. trug das Conc., nicht nur, wie bey ihm ohnehin vorauszusetzen, mit grösster Pünktlichkeit und Präcision, Deutlichkeit und Nettigkeit vor, sondern auch jeden Satz ganz in dem Sinne, wie er vom Componisten gemeynt war: so musste denn das Ganze sehr gefallen, und

meisten aber der zweyte und dritte Satz — Scene mit Chor von Curcio: Fuggon le tenebre — All' onorata impresa — für eine so kräftige und viel umgebende Stimme, wie sie Dem. Campagnoli besitzt, ungemein vortheilhaft und wirksam geschrieben, wurde von ihr in jedem Betracht lobenswürdig vorgetragen und fand ausgezeichneten Beyfall. Phantasie f. d. Forteplano mit Orch. u. Chor von Beethoven. Diese mannigfaltige, meist heitere und effectvolle Composition gefiel, vom Hrn. Organist Schneider nach Wunsch gespielt, wie bey der ersten Production. Der Sommer aus Jos. Haydns *Jahrszeiten* wurde, einige Kleinigkeiten abgerechnet, ganz nach Würden ausgeführt und erregte auch diesmal das grösste Wohlgefallen, besonders in den Sätzen: Die Morgenröthe bricht hervor — bis nach der Hymne an die Sonne; Dem Druck erliegt die Natur — und: Hört, wie vom Thal' ein dumpf Gebrüll — bis zum Schluss der Gewitterscene.

16ter Conc. Symphonie von Eberl a. D dur, trefflich ausgeführt. Die bekannte Hauptscene der *Griselda* von Paer mit obligat. Violin gefiel auch diesmal. In Müllers Flötenconc. aus G dur zeigte Hr. Gurgens schönen Ton und ausgezeichnete Fertigkeit zu vielem Vergnügen des Auditoriums. Das Quartett mit Chor: Ah, che l'alme incerta — aus Paers *Ginevra*, auf lebhaften Effect berechnet, wurde diesem gemäss ausgeführt und erreichte seine Absicht. Auf unsers Musikdir., Hrn. Schulz, effectvolle Ouverture zum *Faust* folgte dessen, uns noch unbekannte Opferscene aus dem Schauspiel, *Nadir Amida*. (Chöre, mit untermischten Solos.) Sie ist ein wahrhaft edel gedachtes und sehr feyerlich durchgeführtes Werk, das durch einfach-würdigen, ausdrucksvollen, immer natürlich geführten Gesang, durch meisterhafte Behandlung des schönen Textes, und durch wohl bedachte, charakteristische Instrumentirung, eine herrliche Wirkung hervorbringt, und des Verf.s ausgezeichnetes Talent, wie uns scheint, vornämlich zu Compositionen dieser Gattung, unverkennbar an den Tag legt. Beyde Stücke wurden musterhaft ausgeführt und Hrn. Sch. von allen gebildeten Kunstfreunden verdankt.

17ten und 18ten Conc. Weil Leipzig, nach den nun einmal bestehenden höhern Verfügungen über sein Theater, schwerlich hoffen darf, Werke, wie die Gluck'schen, würdig genug und ihren eigenthümlichen Erfordernissen gemäss auf der Bühne zu sehen, so gab man im Concert, wie vor einigen Jahren die *Alceste*, so jetzt, an zwey Abende vertheilt, Glucks vollendetstes, und in dieser Gattung überhaupt wol das vollkommenste Meisterwerk, die *Iphigenia in Tauris*. Da es hier Sitte ist, dass jeder Zuhörer einen Abdruck des vollständigen Textes erhält, und in diesem zugleich die Nachweisung des Nöthigen für die Handlung: so verdienen nicht nur diese Aufführungen Dank, sondern verfehlen auch nicht ihre Absicht. Die ganze Darstellung fiel so aus, dass sie Hrn. Musikdirector Schulz, dem Orchester, und überhaupt allen thätig Theilnehmenden, zur Ehre gereicht. Im Gesange zeichneten sich Dem. Campagnoli, (Iphigenia) Hr. Miller (Orest) und der Chor vorzüglich aus. Die Wirkung des Ganzen war tief, gross, herrlich — wie das auch nicht anders seyn konnte. Wer für diese Recitative, diese Chöre, und unter den Arien für solche unübertroffne Charakterstücke, wie z. B. gleich die erste des Thoas, keinen Sinn hat, der hat ihn wol überhaupt nicht für einfach-edle, höhere Musik. — Im 17ten Conc. spielte noch Hr. Voigt ein interessantes Violoncellconc. von Arnold, im 18ten, Hr. Lange das schöne Kreutzer'sche Violinconc. aus D dur: beyde Spieler fanden Beyfall, und Letzterer ausgezeichneten. Die erste Abtheilung der Oper leitete Glucks Ouverture zur *Iphigenia in Aulis*, die zweyte, Righini's Ouverture zu *Tigrane*, passend ein.

19tes Conc. Mozarts Symphonie aus Es dur, meisterhaft ausgeführt. Scene und Arie aus *gli Sciti* v. Sim. Mayer: Questa è dunque la Scena — Ah, che all' anre i mesti accenti — eine in Deutschland fast noch ganz unbekannte, äusserst angenehme Composition, durch innern Werth, schönen Gesang und einnehmende Instrumentirung ausgezeichnet. Sie wurde gleich rühmenswürdig von Dem. Campagnoli gesungen und vom Orchester begleitet, und fand allen verdienten Beyfall. — Pianoforte-Conc., neu componirt und zum erstenmale gespielt von Hrn. Org. Friedr. Schneider, aus Es dur, und noch ungedruckt. Der erste Satz ist meisterhaft gedacht und ausgearbeitet, in Hinsicht auf beyden auch wahrhaft originell und geistreich, daher von herrlicher Wirkung; das Andante, zwar ebenfalls sehr gut gedacht und gründlich durchgeführt, scheint uns jedoch bey weitem zu lang, so dass dadurch nicht nur es selbst an Effect verliert, sondern auch fast unfähig macht, den letzten Satz recht zu geniessen, besonders da dieser ziemlich künstlich u. nicht zugleich ansprechend geschrieben ist. Wahrscheinlich un-

dert der Verf., vor Herausgabe des Werks, jenes, zum Vortheil des Ganzen ab. Der erste Satz fand auch beym Publicum den meisten Beyfall — Eine munterere, artige und wenig bekannte Scene und Polacca von Paer: Sarai contento alfin — Ragazze, mete belle — mit obligat. Violoncell, wurde von Hrn. Gerstäcker (vom hiesigen Theater) mit einnehmender Tenorstimme, vieler Fertigkeit und Galanterie, aber mit noch wenig Festigkeit, vorgetragen, sie fand vielen Beyfall. Eine neue und noch nicht gedruckte Ouverture von Hrn. Agthe, einem Mitgliede des Orchesters, zeugte von Talent und Lebhaftigkeit, hatte aber noch zu wenig Verhältnis der Theile gegen einander; auch war gar zu viel auf den Effect der Instrumente an sich gerechnet. In Paers Finale zu *Leonora* fanden wir auch diesmal einige sehr lobenswerthe Sätze, im Ganzen aber doch zu wenig wahren Gehalt und eigentlichen Kunstwerth.

20stes Conc. Symphonie von J. Haydn, die letzte aus Es dur. Die grosse Misse vom Abt Vogler, deren *Gloria* (aus D dur) sonst nur bekannt, ja berühmt ist. Das ganze Werk wurde von allen gebildeten Kunstfreunden als in allen seinen Hauptsätzen meisterhaft anerkannt, und bewährete, durchaus nach Wunsch ausgeführt, seinen bedeutenden Ruf durch einen glänzenden und würdigen Effect. Im Ganzen mochte schon der, vom Gewöhnlichen meist abweichende, aber wohl erwogene Entwurf den Zuhörer nicht wenig an; der feurige, und doch nie an den Gränzen schreitende Geist, der in dem Werke herrscht, so wie die gründliche, und doch nirgends steife oder gesuchte Ausarbeitung, halten die Aufmerksamkeit und Theilnahme fest; die reiche Anwendung aller Vortheile der neuern Musik (auch einer glänzenden und mannigfaltigen Instrumentirung) regt diese Theilnahme immer von neuem an und belebt sie noch durch ungemeinen Reiz. Im Einzelnen fanden wir, in allen diesen Hinsichten, vorzüglich auszuzeichnen das feyerliche, würdevolle *Kyrie*, das feurige, glänzende *Gloria*, in allen seinen drey Sätzen, und die drey Abtheilungen des sanften, andächtigen *Credo*. — Die noch ungedruckte Ouverture von J. Fuss zum *Isaak*, einem Melodrama, das vor kurzem in Wien bedeutenden Glück gemacht hat, beweiset ein nicht gewöhnliches Talent, und eine ausgezeichnete Kenntnis dessen, was Effect macht. Die mit feyerlichen und sehr sanften Gedanken interessant wechselnde Einleitung erinnert zwar an die Ouverture zu Cherubini's *Lodoiska*, wird aber dennoch gewiss überall mit Vergnügen gehört; und mit dem lebhaften Allegro, das, ohne Ansprüche auf viel Gelehrsamkeit, doch gut verbunden und zusammengehalten, auch glänzend instrumentirt ist, wird es ohne Zweifel derselbe Fall seyn. — Ein noch nicht gedrucktes Fagottconc., comp. und gebl. von Hrn. Human, einem noch sehr jungen Manne, der hier Musik studirt, gefiel. Die Composition schien uns im ersten Satze gute Anlagen und löblichen Fleiss zu verrathen: was man aber erst allmählig durch höhere Bildung und Erfahrung lernen muss, fehlte allerdings noch, besonders dem zweyten und dritten Satze, von denen jener viel zu gedehnt, und dieser, nach Verhältnis der darin aufgestellten Ideen und der Art ihrer Aufstellung, ebenfalls zu lang war, noch mehr aber durch Monotonie, und zwar der Ideen selbst, wie meistens auch der Ausführung derselben, ermüdete. Hr. H. schien das selbst beym Vortrage zu empfinden; wenigstens spielte er den ersten Satz in jeder Hinsicht weit vorzüglicher, als die beyden folgenden. Sein kräftiger, aber angenehmer, durch den ganzen Umfang des Instruments gleicher Ton und seine beträchtliche Fertigkeit versprechen einen wackern Solospieler, besonders wenn er nun auch noch die Gänge mehr verbinden, bey längern Passagen und schwierigen Sätzen überhaupt den Athem sorgfältiger abmessen, und im Melodiösen, wie man sich ausdrückt, mehr singen lernt. Eben das Erste und Dritte — einen reinen, schönen und vielfacher Abstufungen fähigen Ton vorausgesetzt — ist und bleibt für den Fagott, wie für das Violoncell, die Hauptsache; und Concertisten auf denselben, die sich vielleicht das Bravourspiel auf andern Instrumenten als Muster vorhalten, verkennen das Wesen des ihrigen und ihren eigenen Vortheil. Da Hr. H. zum erstenmal öffentlich auftrat, und ein eben so fleissiger, als bescheidener junger Mann scheint, glaubten wir etwas länger bey ihm verweilen zu müssen.

Das 21ste Conc. war ganz Beethoven gewidmet, und enthielt dessen Oratorium, *Christus am Oelberge*, und die *Sinfonia eroica*. Das erste dieser Werke musste, seiner ganzen Anlage und seinem Styl nach, noch mehr dies Jahr im Concert, als voriges in der Kirche gefallen. Eine ausführliche Recension desselben ist in unsern Blättern geliefert: es wird es genug seyn, hier zu erwähnen, dass am allermeisten die wahrhaft erhabene Ouver-

ture und das herrliche erste Recitativ gefielen, von den übrigen Sätzen vornämlich folgende, und so weit sich das bestimmen lässt, in folgender Rangordnung: Schlusschor; Arie: Meine Seele ist erschüttert — Duett: So ruhe denn mit ganzer Schwere — Finale — letzteres, wenn man in den meisten Stücken desselben davon absahe, was sprach und von was gesprochen ward. Im Gesang und Orchesterspiel wurde alles mit Lust und Liebe ausgeführt und ging mithin trefflich zusammen. Ein Gleiches müssen wir von der Symphonie rühmen, die allen, welche näher in die Ideen de trefflichen Künstlers eingehen, nach jeder Wiederholung lieber wird, vornämlich in den drey ersten Sätzen.

Das zwste Conc. gab uns einmal wieder Ramlers und Grauns *Tod Jesu*, ein Werk, das hier stets die Achtung und den Beyfall findet, den es verdient. —

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen

Dodici Canzonette con accomp. di Pianof. o Chitarra, Parte 1, comp. da C. Mathfessel. Op. 5n. Presso Hilscher, in Dresda. (Pr. 14 Gr.)

Ein kleines Werkchen, das wir Sängern und Sängerinnen, welche mit einfachen, sehr leichten, nicht eben originellen, aber ausdrucksvollen, und stets angenehmen Melodien sich begnügen, und in deren Vortrag das legen können, was wirklich in der Composition wenigstens angedeutet ist, mit Grund empfehlen können. Was sie sich wünschen werden, für ihre Einsamkeit oder eine kleine gewählte Gesellschaft, das finden sie, und in mehrern Stücken, wie No. 1. und 2., in keinesweges gewöhnlichem Maasse. Auch in der Organisation der Stücke ist das Nöthige eben für diesen Zweck beobachtet: der Gesang hält sich meistens innerhalb der mittlern Octave, und wo er sie je überschreitet, da liegen die Töne doch sehr bequem in jeder einigermaassen gebildeten Kehle; die Verzierungen sind ausgeschrieben, wo sie wirklich schmücken, die Begleitung ist einfach, doch nicht ohne Interesse; die Texte sind nicht übel gewählt, und sprechen sich vornämlich leicht und gut; alles macht keine hohen Ansprüche, erfüllt aber, was es verspricht.

Variations p. le Pianoforte sur un air Saxon, avec Introduct. et Finale, par J. B. Cramer. à Leipzic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Der wackere Cramer erfreut doch durch jedes seiner Werke und Werkchen, kaum die abgerechnet, welche er blos für seine Schüler schreibt, den wahrhaft gebildeten und edlen Kunstfreund! Auch diese angezeigten Variationen — sie haben nichts Glänzendes, nichts Imponirendes, auch sind die Figuren einiger nicht eben neu; und dennoch verdienen sie vielen Beyfall, und werden ihn auch finden, wegen der guten Wahl des Stoffs, und der durchgängig so anständigen, unverkünstelten, anmuthigen, einfachen und doch gehaltvollen, dem Instrumente wie dem ächten Pianoforte-Spiel angemessenen Bearbeitung. Einleitung und Finale und zwar kurz, aber zum Charakter des Thema u. zum Styl des ganzen Werkchens vollkommen passend, (was bekanntlich wenigen neuern Var. nachzurühmen ist,) und von vortheilhafter Wirkung.

Quatuor p. le Pianof., Violon, Viola et Basse, comp. — par F. P. Fuss. Oeuvr. 4. à Leipzic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Ein lebhaftes, vornämlich durch Wechsel brillanter Figuren und angenehmer Melodien interessirendes Allegro; eine rasche, sogenannte Menuet, ungefähr in der Weise, wie sie in mehrern Beethov. Comp. vorkommen, ein gefälliges, fünfmal variirtes Andante, und ein sehr lebendiger und kräftiger Satz, der sich daran schliesst — machen dies Quartett aus, das wohlgeübten Liebhabern willkommen seyn, und sie reichlich beschäftigen wird, ohne sie mit allzuvielen, gesuchten und wirkungslosen Schwierigkeiten zu necken.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. V.)

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

April. № V. 1813.

Neue Musikalien, im Verlage von Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Bergt, August, Symphonie pour 2 Violons, Viola Basse, 2 Clarinettes, 2 Fagots, 2 Cors, 2 Trompettes et Timbales. Op. 13

Böhner, L. 10 Variations sur l'Air tirolien „a Schisserl und a Reindl" pour le Pianoforte avec Accompagnement de grand Orchestre. Op. 7

Dotzauer, 6 Duos faciles pour 2 Violons. Op. 25 Liv. 1 — 1 Thlr

Durand, Fantaisie suivie de deux Airs variés pour le Violon avec accomp. d'un second Violon, Viola et Violoncelle Op. 11 — 21 Gr

Fink, G. W. sechs Lieder verschiedener Dichter mit Begleit. des Pianoforte 9s Werk — 12 Gr

Fergstaller, un Aire tabone (avec des Paroles allemandes) avec Accomp. de Pianoforte — 18 Gr.

Gumpricht, 12 Walses pour le Pianoforte — 8 Gr

Haydn, Joseph, Kinder-Symphonie für 2 Violinen, Bass und 8 Kinder-Instrumente — 12 Gr

Himmel, Friedrich Heinr., drey Lieder von Eisenbart, Gerne und Haugwitz, mit Begleit. des Pianoforte Op. 44 — 8 Gr

Köhler, six Sonatines faciles et agréables pour 2 Flûtes. Liv. 1 — 18 Gr

— musikalisches Weihnachtsgeschenk, bestehend in 5 leichten Stücken, für 4 Hände am Pianoforte — 6 Gr

Kyew 18 Variations pour la Guitarre seule Op. 12 — 5 Gr

Leipziger Favorittänze, arrangirt für das Pianof. № 4 enthält den Walzer aus dem Treufelsaten, Ecossaise aus Simoni und Ecossaise von Rode

Methfessel, Albert, 8 Lieder mit Begleit. des Pianoforte 33s Werk. — 12 Gr

Mayer, H. C. G. 12 Walses pour le Pianof. Liv. 1 — 8 Gr

Mayer, C. H. 18 neue Tänze zu gesellschaftlicher Musik für das Jahr 1813, 9te Sammlung — 20 Gr

Reiner, Quodlibet zur Belustigung eines gesellschaftl. Zirkels, mit leichter Begleit. der Guitarre 19s W. — 12 Gr

Renda Melodieen, 6 Gesänge für eine Bassstimme mit Begleit. des Pianof. 4s Werk — 12 Gr

Salomon, 7 Variations sur le Thème „Was helfen mir 1000 Ducaten" pour la Guitarre et Flûte Op. 4 — 6 Gr

Schoenhauser Variations sur l'Air „Gestern Abend war Vetter Michel da" pour le Czakan avec accomp. de la Guitarre — 8 Gr

Steinacker, 8 Walses avec 8 Trios et Coda pour le Pianoforte à 4 mains Liv. 2 — 16 Gr.

Seidler beliebte Gesänge von Mozart, Zumsteeg, Eberl, Reichardt etc. —

Wilms, J. W. 2 Sonates pour le Pianoforte av. acc. de Flûte obligée. Op. 18. — 1 Thlr

— 3 Sonates faciles pour le Pianoforte avec Violon Op. 21 — 1 Thlr. 8 Gr

— Quatuor pour le Pianoforte av. Violon, Viola et Violoncelle Op. 22 — 1 Thlr. 8 Gr.

— Quatuor pour le Pianoforte avec Violon et Violoncelle Op. 30 — 1 Thlr. 8 Gr

— Sonate à 4 mains pour le Pianof. Op. 31 — 1 Thlr. 16 Gr.

Neue Musikalien, welche im Verlage von N. Simrock in Bonn erschienen sind.

Call, L. de Quatuor p. V. A. Violoncelle et Guitarre, Op. 117 — 4 Fr.

— id. id. avec capo d'astro. Op. 118 — 5 Fr.

— Trio p. 3 Guitarres. Op. 128 — 2 Fr.

Cimarosa aus Orazi et Curiazi Terzetto p. Sop., Ten. et Basse, p. Pf. et Instrum. de l'Orch. — 5 Fr

— id. Aria p. Tenore, Pf. et Instr. — 4 Fr

Durand, 2 Airs variés p. Violon, acc. de l'Orch. — 5 Fr

Danzi Pièces d'Harmonie p. Oboe ou Flûte V. A. B. 1 — 4 Fr 50 Ct.

Fröhlich, vollst. theor. prakt. Musikschule. — 45 Fr.

Diese Musikschule enthält die Singschule, Clarinett, Oboe, Fagott, Flöte, Horn, Trompete, Posaune, Serpent, Violin, Alt, Violoncelle u. Contrabassschule, welche alle einzeln zu haben sind.

— Sonate à 4 mains — 6 Fr

Onslow Air varié p. Vlon. acc. de V. A. et B. — 1 Fr 50 Ct.

Gelinek, Var. sur un Marche de Consular. 86. — 1 Fr 50 Ct.

Giuliani Studio per la Chitarra. — 8 Fr.

Hoffmeister Serenade à 8 parties — 4 Fr.

Köhler Son. p. Pf. et Flûte Op. 93. — 1 Fr 50 Ct.

— Var. p. Pf. et Flûte, Op. 94 — 1 Fr. 50 Ct.

Mozart, Fantaisie. Op. 12. à gd Orch. p. Stegmann. — 8 Fr

— 3 Serenades p. 2 Clar. et Basson Liv. 1. 2. à 5 Fr

Pleyel, Harmonie à 8 et 9 parti. Liv. 1 II — 4 Fr

Romberg, Quatuor brill. Op. 11 p. Violon — 3 Fr

Rosetti gd Septuor Op. 25 p. Pf., V., Vlle, Clar., 2 Cors, Contrebasse — 9 Fr.

Kjor, gd Quintuor p. dit — 2 Vlons, Alt et Vcelle Op. 25 . . . 7 Fr 5c Ct.
Schmitt, Aloys 1 Marches p. Pf. à 4 m. Op. 9 1 Fr 5c Ct.
— — 2 Marches dit. — 10. 1 Fr 5c Ct.
Stegmann, Ouv. Marche et Chöre zu Macbeth. Sing. Instr et Arrang . . . 9 Fr
Thurner, Quit. p. Oboe ou Flûte, Violon, Alto et Basse. . . . 3 Fr 5c Ct.
Wenhal, 12 Ecoss. p. 2 Vlons et Basse. 1 Fr 5c Ct.
— Var. p. Pf sur 1 thême . . . 1 Fr. 5c Ct.
Wölfl, Son. p. Pf et Violon. Op. 29 3 Fr 5c Ct.
Zumsteeg, Ritter Toggenburg, p. Guitarre, Violon et Vcelle . . . 1 Fr 5c Ct.
Haydn, Sinfonie à gd. Orchestre Nº 21. 22. 23. 24 25. 26. 27. 28 . . . à 6 Fr
und im Prénumerat.-Preis . . . 3 Fr 5c Ct.
— Sinfonie fürs Pianoforte Nº 7. 8. 9. 10. 11. 12 13. 15 Einzeln . . . à 2 Fr 5c Ct.
und im Prénumerat.-Preis . . . à 1 Fr 5c Ct.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Bedard, J. B. Partant pour la Syrie varié p. le Violon av accomp. d'un second. . . . 6 Gr
Baillot, P. 5me Concerto p. le Violon av accomp. de l'Orch. O. 15. (G dur) . . . 1 Thlr 20 Gr.
Catel, Ouverture de l'Op. les Bayadères à grand Orchestre . . . 1 Thlr 16 Gr.
Wanhall, J. 12 Ecossaises p. 2 Violons et Basse . . . 12 Gr
Gaux, J. Air varié p. Violon princip. av accomp. d'un Violon, Alto et Violoncelle . . . 10 Gr
Durand, A. F. 2 Airs variés p. Violon princip. avec accomp. de l'Orch. . . . 18 Gr
Fröhlich, F. Violinschule . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Fränzl, Ferd. Ouvert. à grd Orch de l'Op. Adolph et Clara. Op. 15 . . . 1 Thlr 12 Gr
Duport, M. L. Romances p. le Violoncelle av accomp. de Pianoforte . . . 4 Gr
Winter, P. 6 Entre-Actes à grand Orchestre. Liv. 2 . . . 1 Thlr. 16 Gr

Göpfert, C. A. 3me Concerto p. Clarinette avec Orch Op. 20. (B dur) . . . 2 Thlr 8 Gr
— 4me Concerto p. Clarin. Op. 27 . . . 2 Thlr 16 Gr
— 18 Pièces p. 2 Clar., 1 Flûte, 2 Cors, 1 Basson, 1 Tromp. et Basse ou Serpent . . . 1 Thlr. 20 Gr
— 6 Pièces de l'Op. les 2 Journées par Cherubini arr p. 2 Clar., Flûte, 2 Cors, Basson, Serpent et Trompette . . . 2 Thlr 8 Gr

Vanderhagen, A. Recueil d'Airs variés p. le Flageolet. 1r et 2me Suite . . . à 12 Gr
Küffner, Jos. Musique turque p. 2 Clar. en Es, 2 Clar. de B. pet. Flûte, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompet., Serpent, Trompette, Tambour militaire et grd Tambour 1er Recueil . . . 2 Thlr 16 Gr
2me Dº . . . 2 Thlr 16 Gr
Fröhlich, J. Sérénade p. Flûte, Clarinette, Alto et Violoncelle ou Basson . . . 18 Gr.
Abeltshauser, J. G. 6 Quatuors p. 2 Flûtes et 2 Cors 18 Gr.
24 Walses favorites arr. p. Flûte et Guitarre . . . 16 Gr.
Kalz, Variations p. la Flûte: Lieber Mädchen hör' mir zu (Airs variés Nº 1.) . . . 12 Gr.
Airs variés p. la Flûte seule par divers Auteurs. Cah. 1. . . 12 Gr.

Weber, 11 Sinfonie à grd. Orch. (C dur) . . . 3 Thlr
Fiorillo, F. 6 Sonates p. le Violon avec acc. d'Alto formant Suite de 1 Etude . . . 1 Thlr 6 Gr
Handrofergen, Trio p. Violon princip. Violon et Basse. Op. 16. . . 1 Thlr 8 Gr.
Haydn, Jos. Alcalinda-Sinfonie für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell, Bass, Flöte, 2 Hoboen, 2 Hörner u. Fagott . . . 1 Thlr 6 Gr.
Hoffmann, H. A. 2me Concerto de Violon av. accomp. du grand Orch. Op. 8 . . . 2 Thlr 6 Gr
Durand, F. A. 6 Caprices ou études p. le Violon. Op. 16. . . . 20 Gr
Spohr, L. grd. Quintuor p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 27 (G moll.) . . . 1 Thlr 16 Gr
Czerny, Jos. Quintuor p. 2 Violons, Alto et Violoncelle arr. d'après une Sonate de l'Oeuvre 16. de L. v. Beethoven . . . 18 Gr
Tomasini, Duo p. 2 Violons, Oeuvre posthume . . . 8 Gr

Weber, C. M. de, gr. Concerto p. le Pforte av. acc. de l'Orch. Op. 11. (C dur) . . . 3 Thlr
Rink, C. H. 3 Sonates faciles p. le Pforte av accomp. de Violon et Violoncelle ad libit. Op. 32. 1 Thlr 8 Gr
Schmitt, Al. 3 Sonatines p. Pforte Op. 10. . . 16 Gr
— — 3 Dº Dº — 14. . . 18 Gr
Arenz, J. 3 Sonates p. Pf. Op. 65 . . . 1 Thlr 6 Gr
Eisen, C. F. Variations p. Pforte et Flûte obligée. Op. 31 . . . 12 Gr
Wanhal, Thême avec 6 Variations p. le Pforte. avec Violon ou Flûte obligé . . . 10 Gr
— Sonate p. le Pf et Violon Op. 33 Nº 1. 2 3 à 16 Gr
— 12 Sonatines faciles et progr. Op. 41 L. 1. 2. à 14 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten April. | No. 16. | 1813

Schreiben eines in Italien reisenden Deutschen, vom Ende Februars.

— Allerdings ist mir keine der vorzüglichern, und namentlich für Musik mehr oder weniger bedeutenden Städte Italiens nun unbekannt: aber zu einem gerundeten Gemälde des Zustandes der Musik in diesem Lande, wie er eben jetzt ist, und wie Sie es von mir wünschen, will sich das Bemerkte in mir noch nicht recht gestalten, mag nun eben die so gross angewachsene Masse des Beobachteten und die Nähe des zu Beobachtenden Schuld seyn, oder die Bemerkung, dass frühere Correspondenten Ihrer Zeitung in der That vieles des Wesentlichsten in den Dotis schon weggenommen und darüber auch meistens sehr gesund geurtheilt haben, oder endlich das für den Ausländer, vornämlich den Deutschen, jetzt ziemlich selten Erfreuliche des Bemerkten. Ziemlich selten erfreulich ist für den Deutschen das Bemerkte, besonders weil er, mag er sich auch stemmen, wie er will, von der Erwartung sich nicht ganz loswinden kann, dies herrliche Land werde auch in allem das Herrlichste hervorbringen, vornämlich aber in den Künsten, und darunter allerdings auch in der Tonkunst, deren Heimath man nun einmal hier sucht, deren Heimath auch sonst hier war, ja gewissermassen noch ist, aber freylich in ganz anderer Weise, als der Deutsche zunächst wünschen muss, und nach einem ganz anderen Maasstabe, als er, selbst bey klarer Einsicht in die Grundverschiedenheiten der Nationen und Culturstufen, mitbringt. Sonach mache ich mich zu nichts anheischig, als zu zerstreueten, aber stets an Ort und Stelle gemachten Bemerkungen, ruhig aufgefasst, und so bedachtsam ausgesprochen, als es die hohe Achtung und wahre Liebe zu einer Nation verlangt, welcher, namentlich in Deutschland, und besonders seit Archenholz, von Reisenden so oft Unrecht gethan wird. Dabey will ich zu übergehen suchen, was früher von Andern in Ihren Blättern, meiner Ueberzeugung nach, richtig beobachtet und gründlich beurtheilt worden ist. — Zu dem, was ich heute liefere, denke ich von Zeit zu Zeit Nachträge zu senden. —

Fragten Sie zuförderst, an welchem Orte Italiens eben jetzt Musik am ernstesten, eifrigsten und planmässigsten cultivirt werde, so würde ich Ihnen nicht Rom, selbst nicht Neapel, sondern das gesegnete Mayland nennen müssen. Die Ursachen davon liegen wol zunächst — die thätige, wohlwollende und kunstliebende Regierung vorausgesetzt — in dem jetzigen, nicht zu verkennenden Wohlstande der Einwohner, zu denen überdies noch ein schöner Fonds österreichischen, und namentlich wiener Sinnes ruht; in der Nähe Deutschlands, in dem engen Verkehr mit diesem Lande, in den vielen hier angesessenen, gebildeten, wohlhabenden, thätigen Deutschen, und, was Musik ausschliessend betrifft, in der ausgebreiteten, reichhaltigen Musikalienhandlung Artaria's, welche die neuesten, bedeutendsten und mannigfaltigsten Artikel, vornämlich auch aus Deutschland, herbeyschafft — ein Institut, das im ganzen übrigen Italien nicht nur nicht seines Gleichen, sondern, bey der bekannten Verfassung des italien. Buch- u. Musikalienhandels überhaupt, selbst nichts entfernt Aehnliches hat. —

Wenn wir von Musik in Italien reden, so weiss Jedermann, dass bey weitem am vorzüglichsten Vocalmusik gemeynet seyn muss, und sprechen wir von jetziger Vocalmusik, so verstehen wir darunter keinesweges die Arbeiten Pergolesi's, Leo's, Durante's, Piccini's, Jomelli's, Sarti's, Cimerosa's, sondern blos die, jetztlebender u. jetzt schreibender Componisten. — Niemand kann und wird leugnen, dass auch noch jetzt, selbst beym fast durchgängigen Mangel an wahrhaft *grossen* Sängerinnen und *Sängern* in Italien, und bey nicht wenigen einzelnen trefflichen Sängerinnen u. *Sängern* in Deutschland — jenes Land im Gesange (bestimmter: in schönen Stimmen, und fertigem, überhaupt ausgebildetem Singen,) vor Deutschland entschiedene Vorzüge besitze. Dem.

Gesange günstigere Organisation von Natur, schöneres Clima zur Erhaltung derselben, Lebendigkeit und Zartheit der Empfindung, der herrliche, classische Boden, der, mit allem, was dazu gerechnet werden kann, zu jedem Freyen, Grossen und Schönen stimmt, und eine, seit Jahrhunderten fortgepflanzte und heimisch gewordene, allgemeine Liebhaberey am Singen: das mögen die hervorstechendsten, allgemeinern Gründe dieser Vorzüge seyn. Vernachlässigung dessen hingegen, was der Deutsche Richtigkeit im Singen nennt — feste Intonation, Effect des Gesanges in Bezug auf die Worte, regelmässiges Zusammentreten und Verbinden mehrerer Stimmen mit Aufopferung des Geltenwollens einzelner und dergl. — dies scheint im Ganzen (mit Zugestehen der Ausnahmen im Einzelnen) die Hauptschwäche des jetzigen ital. Gesanges, gegen den deutschen, zu seyn, und fast nothwendig aus dem Ergötzen am blossen angenehmen Singen, ja an blossen angenehmen Gesangtönen, an und für sich, herzufliessen — welches Ergötzen denn auch die vorherrschende Liebhaberey an Appogiaturen und Verzierungen überhaupt geschaffen haben mag, und sie, was auch jetzt von Gebildetern, ja selbst an manchen Orten (wie in Rom) von Stimmführern im Publicum dagegen gesagt, dagegen gethan wird, schwerlich jemals wird aussterben lassen. — Es gehet daraus, besonders für den hier studirenden Ausländer, so wie für den Beurtheiler überhaupt, hervor, dass Italien, auch noch jetzt, zwar als treffliche Schule des Gesanges und seines Studiums, (für Sänger wie für Componisten,) keinesweges aber ohne Einschränkung und eigenes gesundes Urtheil als allgemeines Muster und Vorbild angesehen werden darf. — Die beyden Conservatorien, zu Mayland und Neapel, arbeiten dem, was hier als vorzügliche Schwäche des italien. Gesanges angegeben worden ist, jetzt kräftig entgegen, und man siehet in beyden Bildungsanstalten schon treffliche Zöglinge emporblühen. Lernt der Deutsche diese Anstalten und ihre grosse Wirksamkeit, so wie das (unter rechter Leitung) in keiner Hinsicht beträchtlich Schwierige ihrer Herstellung, näher kennen: so kann er nicht unterlassen, sich höchlich zu verwundern, dass nicht in den grössten deutschen Städten, dass nicht vor allen in Wien, bey dessen grossen Meistern früherer und jetziger Zeit, bey dessen grossen Mitteln aller Art, und bey der so allgemeinen Liebe zur Tonkunst daselbst, schon längst etwas Aehnliches gefunden wird, sondern, was man etwa in dieser Hinsicht leistet, als Privatanstalt bestehet, und mithin den Unternehmern und Privatlehrern überlassen ist. — —

Dass es wahrhaft ausgezeichneten, und — was wohl zu bemerken — zugleich für die grossen Theater Italiens geeigneten Sängern und Sängerinnen, eben jetzt fast Armuth herrscht, haben andere Ihrer Correspondenten schon nachgewiesen, und auch über die Hauptursachen davon, so wie über Vorzüge und Mängel der mehr oder weniger berühmten Subjecte das Nöthige erwähnt. Ich begnüge mich daher mit wenigen Worten. In jeder Hinsicht wahrhaft ausgezeichnete Tenoristen finden sich jetzt fast gar nicht. Deshalb behilft man sich gegenwärtig in der Opera seria mit männlich gekleideten Frauenzimmern. (Die Castraten scheinen ganz aus der Mode zu kommen. Die einzigen noch spielenden Individuen, Veluti, Testori und Pacciotti, reichen für ganz Italien nicht weit.) Die vorzüglichsten Sopranstimmen möchten wol seyn, seit sich ihre Landsmännin, Charlotte Häser, zurückgezogen, die Bass, Marcolini, Chorea, Malanotte, Belloc, und noch einige Andere. Der Bassi wird jetzt ziemlich allgemein der erste Rang zuerkannt. Es findet sich aber auch auf kleinern Theatern hier und da durch ganz Italien gar manche sehr gute prima Donna, Galli, Zamboni, Verni, Padamagni, Potrison, Ranfagno und Aprile sind die vorzüglichsten Bassisten; doch sind die drey letztern mehr für etwas kleinere Theater geeignet. — —

Das gesammte Opernwesen im Allgemeinen ist von dem, in Deutschland und Frankreich, so ganz verschieden, dass, ungeachtet auch darüber Ihre Leser schon in vieler Hinsicht unterrichtet sind, es doch manchen noch interessant seyn möchte, dasselbe einmal, so viel möglich, zusammengefasst zu erblicken. Selbst als Contrast von dem in Deutschland Gewöhnlichen gewähret es ein Interesse, wie das ja bey allem scharf Geschiedenen in dem Wesen und Thun der verschiedenen Völkerschaften der Fall ist. — Die Opern in Italien werden von Seiten der Directionen, so wunderlich das klingen mag, nach dem Calender eingetheilt; nach Jahreszeiten nämlich (stagioni). Die Frühlingsopern (della stagione di primavera) fangen den zweyten Osterfeyertag an und dauern bis Anfang July, die Herbstopern (della stagione dell' autunno) beginnen gewöhnlich mit dem 15ten August und dauern bis zur Hälfte des Advents. Die Carnevalsopern fangen den zweyten Weihnachtsfeyertag an und währen

bis zur Hälfte der Fasten. Im Sommer (stagione della state) sind gemeiniglich die grossen Opernhäuser geschlossen und man giebt nur in den kleinern Theatern Opern, Tragödien und Lustspiele. Mit einer jeden dieser Stagioni nun werden Sänger und Sängerinnen gewechselt, wodurch diese Personen das wahre perpetuum Mobile darstellen. Eine eigene Klasse Mäkler, die in jeder Hauptstadt anzutreffen ist, und in welcher sich mancher durch das Mäklergeld bereichert, engagiren und dingen nun die Subjecte mittelst einer Scrittura (eines Contracts) für die verschiedenen Stagioni. In jeder Stagione werden nur zwey, höchstens drey Opern gegeben; im Carneval sind es drey Opere serie, deren dritte aber gewöhnlich ein dramatisirtes Oratorium ist; das übrige Jahr hindurch giebt man, in der Regel, blos Opere buffe. Zwey jener Opern sollen nun, wenn's recht ist, neu componirt seyn: in Mayland ist dies allerdings und stets der Fall; nur zur dritten wird ein schon früher componirtes Stück zugestanden. Jede Oper bestehet aus zwey Acten, mit denen noch zwey Ballets verbunden sind — ein grosses zu Ende des ersten, ein kleines zu Ende des zweyten Acts. So dauert solch eine Aufführung ungefähr von 7½ Uhr bis gegen Mitternacht. Jede Oper wird einen ganzen Monat hindurch täglich (den Freytag ausgenommen) gegeben; fällt etwa die zweyte durch, so wird die erste wiederholt und sonach zwey Monate durchgesungen und durchgegeigt. Es muss aber eine Oper durchaus schlecht seyn, wenn sie gänzlich fallen soll: hat sie auch nur wenige gute oder doch leidliche Stücke, so erhält sie sich wenigstens im Kuchenleben. — Wie die Sänger, so werden auch die Compositeurs mittelst einer Scrittura nur für Eine Stagione, und zwar bestimmt für die Abfassung der ersten oder der zweyten Oper derselben, engagirt. In den grossen Städten zahlt man für eine neue Oper 200 bis 250 bis Ducaten. Oft schreibt derselbe Componist zwey erste oder zwey zweyte Opern einer Stagione für zwey verschiedene Theater zugleich. Die fast durchgängig so schlechten Gedichte, die Eile — die Beschränkungen durch Anforderungen der Sänger etc. dazu genommen: so kann man denken, was da, in der Regel, Grosses entstehen kann! So hatte für diesen Carneval (1813) Hr. Mosca drey Scritture für drey erste, ernsthafte Opern, die eine für Genua, die zweyte für Bergamo, die dritte für Parma, zugleich angenommen. Er schrieb sie auch alle drey, und in dem Zeitraum von etwa sechs Wochen. Die Folge war, dass die, in Genua, wo der Componist selbst zugegen war, complett ausgepfiffen und sogar der Meister unartig mitgenommen ward, und dass die, in Bergamo, ebenfalls durchfiel; von der dritten weiss ich noch nichts Zuverlässiges. Die gewöhnlichen Opernschreiber sind auch das ganze Jahr hindurch auf ewiger Wanderschaft. — Nur die grössten Städte können indess alles dies bestreiten, vornämlich Mayland und Neapel. Die Verhältnisse nöthigen jetzt andere, von diesem Verfahren mehr oder weniger abzuweichen — wie dies der Fall ist in Rom, Florenz, Bologna, Venedig, Turin, Genua, und noch mehr in den kleinern, Verona, Brescia, Bergamo, Piacenza, Parma etc. Im Carneval lassen sich jedoch auch die kleinsten Städtchen ihr altes Recht nicht nehmen, und die allenthalben, von ihnen an bis hinauf nach Rom, anzutreffenden, niedlichen Theater haben wenigstens zu dieser Zeit ihre Opern und sogar ihre Ballete. Bey dem Hange der Italiener zu allem Schauwerk, bey dem Mangel fast an alle dem, was in Deutschland und Frankreich unter den weiten Begriff der gesellschaftlichen Unterhaltungen und Vergnügungen gehört, und bey der Gewohnheit, in dem Opernhause so vielerley zusammenzudrängen, was zu jenen Unterhaltungen gehört oder sie ersetzt — darf man sich nicht wundern, dass Ein Auditorium, Eine Oper, unmittelbar nach einander, sich dreyssig- und mehrmal gefallen lässt. Man nehme nur die Sache, wie sie ist! Bey der ersten Vorstellung einer neuen Oper ist das gedrängtvolle Haus nicht nur ganz Ohr, sondern überhaupt ganz Theilnahme, und, je nachdem das Stück ausfällt, ergiesst sich da die Stimme des Beyfalls oder des Missfallens mächtig, und oftmals wie der wildeste, strudelndste Strom. Nun ist, in der Regel, dieser Sache abgethan. Die Logen dienen nun dazu, Besuche zu geben und zu empfangen, Fremde sich vorstellen zu lassen etc. Das Parterre dient zu Rendez-vous, zur Börse u. dergl. Alles plaudert, und plaudert auch laut genug — bis denn die Sängerin, bis der Sänger, die bey der ersten Vorstellung vorzüglich gefallen haben, mit der Arie oder überhaupt mit dem Gesangstück, das damals ebenfalls Glück gemacht, eintreten, wo denn plötzlich wieder alles still ist, das Stück aufmerksam und mit Genuss gehört, und gemeiniglich von neuem beklatscht wird, worauf denn die durch dasselbe unterbrochene Unterhaltung weiter fortläuft. —

Jede Oper wird übrigens vom ersten Violinisten, der in der Mitte des Orchesters einen etwas erhöheten Platz einnimmt, dirigirt. Der Kapellmeister am Klavier, zwischen dem ersten Contraviolon und Violoncell beynahe in einer Ecke, ist mit seiner Partitur kaum sichtbar und spielt eine sehr kleine Rolle, die sich nicht selten sogar auf Blattumwenden beschränkt. Nur in Florenz fand ich ein Orchester, ganz nach deutscher Art eingerichtet. Hier sass Hr. Kapellm. Bondi auf etwas erhöhetem Platze vor dem Klavier und dirigirte die Oper durch Takttreten etc. Auch bemerkte ich nur in diesem Orchester Contrabässe mit vier Saiten; sonst begnügt man sich durchgehends mit dreyen auf diesen Instrumenten. Die Art des Taktschlagens ist in Italien überall die, welche in Deutschland nur an wenigen Orten angenommen worden ist: die ersten zwey Bewegungen des Taktirenden sind stets Niederschläge, welche laut angegeben werden, und es ist wahr, dass damit das Tempo leichter für alle bestimmt wird. —

Das mag über das Allgemeine des italien. Opernwesens, im Gegensatz des deutschen, für diesmal genug seyn; ich komme wieder auf Anmerkungen über einzelne Hauptpunkte.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Leipzig. (Beschluss aus der 15ten No.)

Ueber die *Kirchenmusik* an Sonn- und Festtagen, deren Wahl durchaus, und deren Ausführung, besonders in den Chören stets zu rühmen ist, hat uns ein anderer Mitarbeiter an diesen Blättern einen besondern Aufsatz versprochen. Zum Passionsoratorium hatte Hr. Musikd. Schicht Haydns *Worte des Erlösers* gewählt, die auch würdig ausgeführt wurden. — Die Chorgesänge der Thomaner in den Sonnabendsvespern erhalten sich in Ansehen und gerechtem Beyfall: nur wünschten die unterrichtetern Zuhörer seltener arrangirte, und öfter ursprünglich in dieser Form verfasste Werke zu hören, als es im letzten Halbjahr der Fall war. Die vollkommen begründeten Ursachen dieses Wunsches brauchen hier nicht erst angeführt zu werden. —

Die *Quartettgesellschaft* der Herren Matthäi, Campagnoli, Lange und Vogt gewährte den zahlreichen Freunden dieser herrlichen Musikgattung sehr genussreiche Stunden. Die Wahl der Werke und die Ausführung derselben waren in gleichem Grade rühmenswürdig. J. Haydn, Mozart, Beethoven und beyde Romberge wurden mit Recht am öftersten gewählt; von den Werken Anderer fanden den meisten Beyfall, ein vor kurzem gestochenes Quartett von Ries (mit Pianoforte,) und das so eben erschienene von Matthäi. Wir wünschen sehr, dass diese, eben so genussreiche, als bildende musik. Unterhaltung jeden Winterhalbjahr, und von den Unternehmern stets mit so viel Einsicht, Geschmack und Liebe, fortgesetzt werden möge. —

(*Von einem andern Theilnehmer.*) Die *Oper* fand dies halbe Jahr, die kältesten Wochen abgerechnet, nicht wenig Unterstützung, aber im Ganzen wenig Beyfall. Das Erste konnte mehr befremden, als das Zweyte. Verschiedene geschickte Mitglieder waren abgegangen und mit offenbar geringern besetzt, mehrere durch Mangel an Talent oder durch Nachlässigkeit ganz unfähige beybehalten; die Wahl der Stücke schien oftmals gar keine mehr, sondern nur ein Herausgreifen aus dem, was eben zur Hand und leicht ins Werk zu richten war; von neuen, wirklich vorzüglichen Opern, welche an andern Orten Glück machten, gab man kaum einige, von den alten die besten nicht selten mit auffallender Nachlässigkeit, wenn auch nicht in allen, doch in mehrern Partieen, und immer in der Anordnung des Ganzen u. s. w. So mussten sich freylich bey weitem die meisten der angesehensten Familien und der gebildetsten Musikfreunde vom Besuche des Theaters überhaupt entwöhnen: und was dies auf die Stimme im Publicum, von diesem aber zurückwirkend auf die Gesellschaft selbst für Einfluss haben musste, braucht nicht erst angeführt zu werden.

Wo nun das Ganze so häufig verfehlt wird, ist es unnütz und unerfreulich, über Einzelnes viel zu sprechen. Wir nennen daher nur diejenigen Mitglieder, welche vorzüglich Talent, Fleiss und Liebe zur Sache bewiesen; und geben die Opern an, welche hier neu waren. Jene waren vornämlich Mad. Cramer, Hr. Müller und Hr. Keller — welche schon voriges Jahr mit Auszeichnung genannt werden mussten. In manchen naiven, muntern Rollen, aber auch in diesen allein, gefiel mit Recht Dem. Herz d. ält., und Hr. Gerstäcker verdiente da Beyfall, wo seine schöne Stimme für sich wirken konnte, er sich der vielen, oft

unpassenden Verzierungen enthielt, und die Zerstreuung besiegte, die ihn nicht selten arg zu befallen scheint. In eigentlicher Schule war er seit vorigem Jahre nicht weiter gekommen. Hr. Pillwitz, jetzt erster Bassist, besitzt eine kräftige, angenehme, viel umfassende Stimme, auch gute musikalische Kenntnisse; spricht aber übel aus, und spielt gar nicht. — Folgende Opern waren hier neu. *Das Hochzeitfest im Eichthale* mit Musik von Ebell. Der Componist hat eine durchaus passende, sehr angenehme Musik geliefert. Obschon sie zuweilen arge Reminiscenzen im Einzelnen enthält, ist sie doch im Ganzen gar nicht ohne Eigenthümlichkeit, und in der Behandlung der gewählten Ideen, so wie in der Anordnung der Kunstmittel, keinesweges gewöhnlich. Der Mann von Geist und Geschmack leuchtet überall hervor. Die Oper machte mehr Glück, als alle die andern neuen. In der Ausführung zeichnete sich vor allen Hr. Keller aus, der den verwaisten Raschmann ganz bestimmt zu individualisiren wusste, und mit viel Leben und Laune durchführte. — Der *Augenarzt* von Gyrowetz. Ueber das Gedicht und über die Musik urtheilt Ref. ganz, wie der Rec. des Klavierauszugs in diesen Blättern. Ungeachtet Hr. Keller den Igel wieder meisterlich darstellte, wollte das Ganze doch nicht recht Eingang finden; indess liess man verschiedenen einzelnen, allerdings sehr gelungenen Gesängen ihr Recht wiederfahren. Mad. Cramer (Marie) und Hr. Miller (Berg) gaben ihre Rollen mit Fleiss und Sorgfalt; dagegen lässt sich Hr. Corradini in der Rolle des Pastors, was Steifheit und Affectation betrifft, schwer übertreffen, und Dem. Herz die jüngere schadete mit ihrem widerlichen Getöne dem angenehmen Ensemble der drey Sopranstimmen nicht wenig. — Das *Dorf im Gebürge* v. Kotzebue, mit Musik von Bergt, gefiel. Die Composition ist zwar hin und wieder nicht lebendig genug, enthält aber verschiedene wirklich schöne Stücke, unter welche vorzüglich die beyden Terzette im zweyten Acte zu rechnen sind. — *Wladimir* von Berry gefiel nicht besonders. Das Sujet ist zwar nicht ohne Interesse, es wird ihm auch durch unsern Theaterapparat noch mehr aufgeholfen, und die Musik hat einige offenbar sehr ausgezeichnete Stücke — worunter das ganze erste Finale gehört; aber der Componist strebt gar zu ersichtlich, und nicht selten für den Zuhörer fast peinlich, ganz originell in Melodie und Harmonie zu seyn, wobey seine Arbeit unmöglich wohlthun und das Gemüth ansprechen kann. Was die Ausführung betrifft, so darf Ref. die Gelegenheit nicht versäumen, des Hrn. Gerling mit Lob zu gedenken, indem dies die einzige Rolle war, die er ganz innen hatte: er spielte nämlich den Stummen. — In der Oper, die *Gemsenjäger*, zeigt sich Hr. Blum noch gesuchter, und will doch hier vorsätzlich einfach erscheinen. Dies Widersprechende konnte nun noch weniger vortheilhaft wirken: die Oper missfiel. Schade, dass dieser achtungswerthe Componist in seinen neuern Arbeiten seine Natur und sein Talent so zu verkennen scheint, wie sich dies in frühern, z. B. im *Blumenmädchen* u. im *Schlaftrunk*, so vortheilhaft aussprach. Die letztgenannte Oper, wiewol hier schon oft gesehen, gefiel doch auch bey diesmaligen Wiederholungen nach Verdienst.

Ermuntert und erleichtert durch die Aufführung der Gluckschen *Iphigenia in Tauris* im hiesigen Concerte, und um doch wenigstens vor dem Abschiede noch etwas zu geben, das auch den ernsthaftern Kunstfreund erfreuen, und den vorzüglichern Mitgliedern der Gesellschaft Gelegenheit geben konnte, sich in einem Werke zu versuchen, das die Anstrengung aller ihrer Kräfte verlangte, gab sie *für sich*, auf Veranstaltung des Hrn. Miller, dem dafür wahrer Dank gebührt — diese herrliche Oper zum Benefice für Hrn. Miller und für Hrn. Musikd. Schneider. Das Ganze war mit grösstem Fleiss einstudirt, und machte Hrn. Schneider, so wie fast allen Mitgliedern der Gesellschaft, wahre Ehre. Vorzüglich gelang die zweyte Vorstellung, so dass, von Seiten der Sänger und des Orchesters, nicht der geringste Fehler vorfiel — was bey solch einer Vorstellung, bey so wenigen Proben, und da die Gesellschaft an diese ganze Gattung gar nicht gewöhnt ist, gewiss nicht wenig sagen will. Iphigenie war Mad. Cramer, Orest Herr Miller, Pylades Hr. Gerstäcker, Thoas (wegen Krankheit des Hrn. Pillwitz) Hr. Fischer, erste Priesterin Dem. Herz d. ält. Um das Werk selbst zu geniessen, und auch den Mitgliedern der Gesellschaft ihr Recht wiederfahren zu lassen, musste man freylich keine hohen Forderungen an die Darstellung, und noch weniger an die scenische Anordnung und Ausschmückung, mitbringen; dann aber konnte man sich des Ganzen nicht wenig, und mehrerer Hauptpartien recht sehr erfreuen. Die gespannte Aufmerksamkeit des sehr zahlreichen Auditoriums vom Anfang bis zu Ende der Vor-

stellung, bewies, dass dies auch wirklich geschah. Da man in den Tänzen nichts geben konnte, als was man gab, so hätte man sie wol besser weggelassen: denn dies, wenn es auch an sich nicht übel war, war doch eben für diese Situationen, ja für die Würde eben dieses Werks überhaupt, ganz unpassend.

Recensionen.

Cramers Hymnue an Gott, in Musik gesetzt von Immanuel Müller, Cantor an der Kaufmannskirche zu Erfurt. Partitur. Erfurt, bey J. D. Weimar. (Preis 2 Thlr. 16 Gr.)

Nach Anleitung des Textes zerfällt diese Cantate ganz ungezwungen in drey Sätze, (Chor, Sopranarie, und Chor mit einer kurzen Schlussfuge,) und enthält manche recht gut gedachte, wirklich gelungene Stellen, nach welchen man dem Verf. einiges Talent zur Kirchen-Composition wol nicht absprechen kann: doch finden sich dagegen auch eben so viele, die entweder schon in der Anlage, oder doch wenigstens in der Ausführung misrathen sind; so dass in diesem Punkte Lob und Tadel einander ziemlich die Wage halten möchten. Nicht zu leugnen ist nun aber, dass die eine der beyden Wagschalen durch die häufigen Verstösse gegen die, hauptsächlich im Kirchenstyle unbedingt zu beobachtenden Regeln des reinen Satzes, ein entscheidendes Uebergewicht bekommt; denn mehrere sehr böse Octaven und Quinten, (z. B. Seite 4 Takt 3 und 4 zwischen Sopran und Bass, und S. 16 T. 5 und 7 zw. Tenor und Bass) falsche Verdoppelungen der Dissonanzen (z. B. S. 31 T. 7 im Sopr. und Tenor) unrichtig angebrachte Vorhalte, (z. B. S. 5 T. 2 im Alt und Tenor) und selbst einige ganz unstatthafte Harmonien (z. B. S. 19 T. 21 das letzte Viertel) können keinem, auch nur einigermaassen aufmerksamen Beobachter entgehen. Auch hat der Verf. den Umfang der Ripien-Soprans oft überschritten, indem er ihm das zweygestrichene h als einen ganz gewöhnlichen Ton beylegt. (z. B. S. 4 T. 12) Rec. begnügt sich, von jeder Art der gerügten Fehler nur Ein Beyspiel aufgestellt zu haben, und glaubt, dass man ihm die Aufzählung derselben im Einzelnen gern erlassen werde, da diese ziemlich lang, und weder für den Verf. noch für den Leser erfreulich ausfallen dürfte; auch um so weniger nothwendig ist, da man fast auf jeder Seite etwas dergleichen antrifft. Eben so wünscht man einer weitläufigen Auseinandersetzung der Schlussfuge überhoben zu seyn, und will hier nur so viel bemerken, dass das Thema, nach der ersten Einführung der Stimmen, nur in der Ober- und Unterstimme wieder vorkommt, die Mittelstimmen aber leer ausgehen; dass mehrere Dissonanzen frey im Sprunge eintreten, und mittelst der Vertauschung resolviren, und dass endlich da, wo der Fugensatz in der Gegenbewegung vorgenommen werden soll, die Quintensprünge des Themas (wahrscheinlich der bequemern Verarbeitung wegen,) in Quartensprünge verwandelt werden. Der an sich schon fehlerhafte Satz ist übrigens auch durch manche bedeutende Druckfehler noch mehr entstellt.

Dreyzehn Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — v. C. T. Moritz. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. (Preis 1 Thlr.)

Der Verf. ist ein Mann von Kenntnissen und gebildetem Geschmack, kein Musiker von Profession, auch in der Kunstschule zu früh aus Primo entwischt; ein Mann, der sehr gut singt, auch gut Klavier spielt, doch schwerlich als Virtuos, wahrscheinlich in Berlin lebt, und ganz gewiss noch gar manches Musikalische schreiben wird, das Beyfall findet. Das alles behauptet Rec. ungescheut, ohne Hrn. M. im allergeringsten zu kennen, oder auch über ihn nur im Mindesten unterrichtet zu seyn, ausser eben, dass er die angeführten Lieder geschrieben habe. Indem gezeigt wird, wie Rec. zu obigen Behauptungen gekommen, werden zugleich diese Lieder selbst näher bezeichnet.

„Mann — Geschmack:" denn die Texte sind, in Hinsicht auf die Poesie überhaupt, wie auf musikal. Bearbeitung, sehr gut gewählt, auch zum Theil wenig bekannt und ursprünglich weit herum zerstreuet; keiner dieser Texte ist im Sinn und Charakter verfehlt, und verschiedene sind eigen und trefflich aufgefasst, auch trefflich in der Musik dargestellt; endlich die Declamation ist nirgends falsch und öfters ungemein treffend, ohne dass sich jedoch irgendwo Aengstlichkeit oder steifes Nachpünkteln der rhetorischen Declamation zeigte.

„Kein Musiker von Profession:" denn sonst würde er nicht leicht jene Vorzüge verbunden, noch weniger sich so durchgehends versagt haben, über Verhältniss gegen den Dichter hervorstechen und gelten zu wollen; und eher würde er auch sonst, ehe er diese Lieder gegeben, schon durch gar manche frühere und schwächere Versuche die Welt haben beglücken wollen: dagegen würde er aber (was zugleich das: „auch in der Kunstschule — entwachsen," erweisen mag:) die zwar nur einzelnen, aber so wunderlichen Verstösse — die Verstösse eben *dieser* Art, gegen Harmonie u. Regel überhaupt, gewiss vermieden haben. Man vergl. S. 6, Syst. 2, T. 5, S. 11, Syst. 2, T. 2 u. 3, S. 12, Syst. 2, T. 5, noch mehr T. 8 und 9 u. dergl. m.

„Sehr gut singt:" denn sein Gesang ist wirklich Gesang, enthält auch überall die Hauptsache und Seele des Ganzen, hat endlich auch immer den Fluss und die Lage der Töne, wie sie nur der trifft, der selber singt.

„Gut Klavier-Virtuos:" jenes scheint sich zu erweisen durch die, dem Instrumente und seiner Behandlungsart angemessene Schreibart überhaupt, und durch das, für die Wirkung fast durchgängig aufs beste getroffene Verhältniss zwischen Pianoforte und Gesang; das letzte — „nicht Virtuos" — dadurch, dass er sonst schwerlich mit dem, was er für das Instrument und den Spieler gethan hat, sich begnügt, auch für den letzten wahrscheinlich schwieriger gesetzt hätte.

„Wahrscheinlich — lebt:" denn die besten berliner Liedercomponisten sind seine Vorbilder — zunächst wol Righini und Himmel, letzter nämlich in seinen frühern, besten Stücken. Zuweilen gehet er aber in dieser Anhänglichkeit weiter und tritt diesen Vorbildern näher, als er gesollt hätte. Man vergleiche z. B. S. 21, wo Einem der Schlusssatz von Himmels *Fanchon* einfallen muss. Dass das Werkchen „der würdigen deutschen Künstlerin, Friederike Bethmann," gewidmet ist, scheint auch mit für den Berliner zu sprechen.

„Ganz gewiss — findet:" das versteht sich aus dem Vorhergegangenen, und aus dem Beyfall, den diese Lieder finden werden, von selbst.

Wem, was hier gesagt ist, wie Spass erscheint, der denke daran, dass man ja auch den Ernst so ausdrucken kann: und wer es zu weitläufig über so ein kleines Werkchen achtet, der erinnere sich, dass die Rede ist von einem Manne von Geist und Bildung, dessen zum erstenmale in diesen Blättern gedacht wird.

Uebrigens haben Rec. vornämlich folgende Stücke gefallen: S. 4, S. 6, S. 8 (doch genügt auch diese, wie jede der vielen bisherigen Compositionen des herrlichen Monologs, nicht ganz: die Spohr'sche möchte wol noch den Preis verdienen;) S. 14, beyde, (das erste ist trefflich modulirt: es würde aber besser gewesen seyn, wenn man im ersten Takt des zweyten Systems nicht durch neue, wenn auch näher liegende Dissonanzen, sondern durch eine ruhigere Leitung, etwa von B $\frac{6}{4}$, C $\frac{6}{4}$, D $\frac{6}{4}$, nach Hause gebracht worden wäre;) S. 20, das zweyte, noch lieber aber sind Rec. die Stücke geworden: S. 3, S. 15, S. 16, und S. 19.

N o t i z e n.

In *Worms* haben sich die Freunde der Tonkunst, sowol die, welche sie ausüben, als die, welche ihr nur mit Achtung und Neigung zugethan sind, in eine *musikalische Gesellschaft* vereinigt, welche das ganze Jahr wöchentlich einmal ihre Zusammenkünfte und Uebungen hält. Die Constitution, welche sie sich selbst gegeben und uns gefällig mitgetheilt hat, so wie die Anordnung ihrer Unterhaltungen, zeugt von eben so gereifter Einsicht, als humanen Gesinnungen, und wahrer Liebe zur Tonkunst. Die Gesetze sind unterzeichnet von den Herren Rasor, Lolay, Mengee, Abresch, Mayer, Rasor 2, Schneidler, Franz, Graff und Schuler, von welchen mithin vorauszusetzen, dass sie sich um das Institut vorzügliche Verdienste erworben haben, weshalb wir ihre Namen glaubten nicht ungenannt lassen zu dürfen. —

Hr. Schauspieldirector, *Joseph Seconda*, der seine Opernvorstellungen abwechselnd zu Dresden und Leipzig giebt, hat an die Stelle des rühmlich bekannten Hrn. Friedr. Schneider, der als Organist an St. Thomas in letztgenannter Stadt geblieben, Hrn. Hoffmann, sonst Kapellmeister in Warschau, dann in Bamberg, zum Musikdirector seiner Gesellschaft engagirt. Da wir diesen, in und ausser seiner Kunst so vorzüglich gebildeten, geistreichen und achtungswürdigen Mann näher zu kennen das Vergnügen haben, können wir nicht unterlassen, Hrn. Sec. und seiner Gesellschaft zu dieser Acquisition

Glück zu wünschen. — Hr. Org. Schneider rechtfertigt die bedeutenden Erwartungen, die man von ihm auch in diesem seinem neuen Amte hegte, aufs vollkommenste. Sein originelles, gründliches, und — was noch seltener gefunden wird — immer ganz bestimmt der einzelnen gottesdienstlichen Handlung nahe angepasstes Spiel, und eigenthümliches, stets zweckmässiges Zusammenstellen der Stimmen, erwecken allgemeine Theilnahme. Kein Kenner oder Freund der Tonkunst konnte z. B. am 10ten dies. in der Sonnabendsvesper, das herrliche Präludium nach dem rührenden *Ecce, quomodo moritur justus* — über den sanft erhebenden Gedanken dieses Gesanges zu den Worten: *et erit in pace memoria ejus* — ohne tiefe Bewegung anhören. Bey solcher Behandlung hört die Orgel auf, bloss ein begleitender und ausfüllender Theil der religiösen Handlung zu seyn, und wird ein wesentlicher, ja ein ganz vorzüglich zweckmässiger und wirksamer.

Kurze Anzeigen

1. *Variazioni sentimentali sopra Tema originale* — Op. 15. (Pr. 12 Gr.)
2. *X Variations sur un Thême orig.* — Oeuv. 16. (Pr. 12 Gr.)
3. *IX Variazioni sopra Tema orig. e Rondo — per il Pianof. comp. da Giov. Paolo Schulthesius, Segretar. della IV Classe della Societá ital. di Scienze etc.* Op. 17. (Pr. 16 Gr.)

Jener wackere Veteran, den kein Freund der Wissenschaften und Künste, der Livorno besucht, am wenigsten aber ein deutscher Landsmann, ohne Freude kennen lernt, ohne Hochachtung und Liebe verlässt — Hr. Prediger Schulthesius, giebt durch diese Werkchen einen Beweis, dass ihm die Götter ein Alter zubereiten, wie Horaz es sich einst erbat; und schon darum werden, wenigstens die, welche in einigem Verhältnisse mit ihm stehen, (u. deren sind gewiss nicht wenige!) sie, diese Werkchen, mit Vergnügen betrachten. Dass sie mit dem, was von den besten deutschen Meistern in den letzten Jahrzehnden, auch in dieser Gattung, geleistet worden, in jeder Hinsicht, besonders aber in Erfindung, Schritt halten sollten, wird Niemand erwarten, da der Verf. fast vierzig Jahre von seinem Vaterlande getrennt lebt: aber zum Glück will er auch keinem Andern nacheifern, sondern nur, was ihm selbst eigen und gemäss ist, auf eine anständige und regelmässige Weise so leicht und gefällig, als ihm möglich, aussingen. Das ist ihm denn auch, und so den meisten der zuerst genannten Variationen nicht übel gelungen, so dass sie jeder, auch der nicht Theil am Verf. nimmt, gern hören wird. Mehrere Sätze der beyden andern Nummern erinnern freylich an eine Zeit, die in Deutschland längst nicht mehr ist, indess dieselbe, was eben Instrumentalmusik und besonders Solospiel auf dem Pianoforte betrifft, in Italien unter Dilettanten beyderley Geschlechter noch in guten Ehren steht. Dass alles äusserst leicht und dem Instrumente angemessen, auch im Satze rein und gehörig geschrieben ist, erwartet man schon von jener Zeit; und so können diese Werkchen auch Schülern mit gutem Gewissen empfohlen werden. der Verf. aber möge noch lange ein geehrtes, heiteres Alter geniessen — *nec sine Musa!* —

Favorit-Walzer der Kaiserin von Frankreich — für 2 Violinen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, Piccolflöte, Posaune, Trompete und Bass. Leipzig, bey Kühnel. (Pr. 1 Thlr.)

Die aus dem früher erschienenen Klavierauszuge allgemein bekannten, munteren und interessanten Walzer verdienten um so mehr in ihrer Vollständigkeit bekannt zu werden, da, wie man nun siehet, eben in der effectvollen und hin und wieder wirklich originellen Instrumentirung einer ihrer besten Vorzüge bestehet, und sie sich so, vollstimmig ausgeführt, noch weit vortheilhafter, als am Pianoforte, ausnehmen. — Mag sie geschrieben haben, wer da will: er hat sehr gut verstanden, für den Tanz zu setzen; und so wird gewiss allen vollständigen Orchestern der Ballsäle mit diesen Walzern kein geringer Dienst geleistet werden. Manche bequemere Bläser werden jedoch, wenn die Tänze oft wiederholt werden müssen, sich beklagen, sämmtlich mitgenommen zu werden. Weglassen darf man keines der angegebnen Instrumente, als im Nothfall die Posaune; doch wird man sie ebenfalls vermissen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten April. | N°. 17. | 1813.

Schreiben eines in Italien reisenden Deutschen, vom Ende Februars.

(Beschluss aus der 16ten No.)

Die gewöhnlichsten jetzigen Opern-Componisten Italiens sind: Nicolini, Farinelli, Basily, Orland, Pavesi, Generali, Rossini, Mosca, u. Guglielmi der Sohn. Zingarelli führe ich unter diesen nicht an, weil ich, seit seiner (doch wol mehr durch günstige Umstände) so berühmt gewordenen *Gerusalemme*, nichts Neues von ihm gehört habe; und noch weniger gehört Simon Mayer hieher, der im ganzen, für Musik gebildeten Europa bekannt und hochgeschätzt ist, dessen Schreibart, wenigstens in seinen spätern und bedeutendern Werken, von der, jener aufgezählten Herren so sehr abweicht, und der überdies ein Deutscher ist, und zwar nicht nur von Geburt, sondern eigentlich auch in seinen Werken. — Von jenen genannten Componisten schreiben Rossini und Pavesi am besten; Schade, dass letzterer kränklich ist. Generali hat mehrere sehr angenehme, gefällige, und mit Recht beliebte Stücke geliefert, fühlt sich aber zu sehr, als dass man glauben könnte, er werde sich höher aufschwingen. Auch gefällt er sich, um tief und originell zu scheinen, in unerhörten Uebergängen, die aber nicht nur höchst bizarr, sondern auch meistens wie aus den Wolken gefallen, folglich ohne Wirkung, und in seiner übrigens leichten Musik am allerwenigsten an ihrer Stelle sind. Basily, Kapellmeister an der Santa Casa zu Loretto, verdient ganz besonders ausgezeichnet zu werden, und ich thue das um so lieber, da er hier schlechterdings nicht nach Würden gekrönt und hervorgezogen, vielmehr von Neid und Oberflächlichkeit nach Möglichkeit unterdrückt wird. Seine Compositionen sondern sich von dem in Italien jetzt gewöhnlichen Schlage ganz ab; davon sind — was seltnes, aufs Edle gerichtetes Talent vorausgesetzt — die Ursachen: er ist ein gründlicher Contrapunctist, und er hat sich vornämlich nach ältern Italienern und nach Deutschen gebildet. Seine zwey Opern, die er vor wenigen Jahren in Venedig schrieb, wurden mit Beyfall aufgenommen. Er ist auch ein trefflicher Klavierspieler, und liebt und übt als solcher vor allem deutsche Compositionen für dies Instrument. Ich selbst habe ihn vorzügliche Arbeiten von Beethoven und Dussek mit aller Fertigkeit, grösster Präcision, und schön im Sinne der Meister vortragen gehört. Dass eben diese seine Anhänglichkeit an deutsche Musik ihm hier zur Schwäche gerechnet, und er darum möglichst verkleinert wird, ist ziemlich in der Ordnung. — Von den übrigen Genannten habe ich wenigstens nichts wahrhaft Ausgezeichnetes, obgleich manches nicht gerade zu Verwerfende, zu hören bekommen. —

Ueber die ital. Orchester finde ich von fast allen Deutschen sehr geschmält. Man kann freylich nur wenige derselben rühmen; aber man sollte doch auch an sie nicht den Maasstab von den besten deutschen Orchestern legen, da man sie hier, mit wenigen Ausnahmen, gar nicht zu denselben verwendet, wie in Deutschland. Für die leichte ital. Musik sind sie in Neapel, Mayland, Florenz, Bologna etc. wirklich gut, und ich wüsste an diesen im Allgemeinen nichts zu tadeln, als die (in Italien überall) sehr schwachen Contrabässe. Auf den letzten, und einige verwandte Punkte werde ich in der Folge zurückkommen. — Unter den Musik-Directoren bey der Oper muss ich vor allen Hrn. Festa in Neapel auszeichnen. Er ist durchaus wacker. Sein richtiger Bogenstrich bezeichnet nicht nur den Takt immer genau, sondern giebt auch dem Orchestre überhaupt mehr Kraft. Vielleicht nimmt er die langsamen Tempi gewöhnlich allzulangsam; das Piano übertreibt er aber gewiss, und bisweilen bis zum kaum Verständlichen. — —

Dass die italien. Opernmusik, überhaupt genommen und einzelne Ausnahmen zugestanden, bey

weitem nicht mehr sey, was sie gewesen, fühlen jetzt selbst die verständigern Italiener und geben es auch wol allenfalls zu. Wie gut wäre es nun, wenn man in Italien das durch Verjährung eingewurzelte Vorurtheil, als sey die wahre Opernmusik ihnen *allein* eigen, endlich ganz aufgäbe, und in Deutschland die neuerdings aufgekommene, eben so ungegründete Ansicht: als könne man von den Italienern in der Composition (auch für Gesang und Theater) gar nichts Rechts mehr lernen! wie gut, wenn vielmehr beyde, ganz offenbar von der Natur für die Tonkunst vorzüglich ausgestattete Nationen einander, mit gegenseitiger Achtung, Anerkennung des Eigenthümlichen, und rücksichtloser Bereitwilligkeit, die Hände böten! Wie würde das oft so schöne Talent des Italieners für ausdrucksvolle Melodie durch bessere deutsche Harmonie neu belebt, veredelt, für längere Dauer gebildet; wie würde die deutsche Harmonie und Instrumentirung durch Verbindung mit italien. Melodie zweckmässiger, einnehmender, gemässigter werden; jene der Mattheit und Flachheit, diese der Trockenheit und Künsteley entgehen, und beyde nun erst *überall* den rechten Eingang finden! Geneigt hierzu scheinet in Italien der gebildete Theil des Publicums an mehrern grossen Orten jetzt mehr, als jemals: leider aber auch weit mehr, als bey weitem die meisten der italien. Componisten und Musiker überhaupt. Vorzügliche Werke deutscher Künstler werden bey kunstfreundlichen Auditorien immer mehr bekannt, immer mehr hochgeachtet, und zum Theil selbst wirklich geliebt. Besonders sind die Namen, Mozart und Haydn, überall mit Hochachtung, und nicht selten mit lebhaftem Enthusiasmus genannt — überall, nur von Componisten und Musikern gemeinen Schlages nicht, oder doch nicht ohne herabsetzenden Beynamen. Die *Schöpfung* hat überall, wo man sie auch nur mässig gut gab, entzückt. Mozartsche und Haydnsche Symphonien und Quartetten sind an keinem bedeutenden Orte der ganzen Halbinsel mehr ganz fremd; an mehrern sehr benutzt und gefeyert. *Così fan tutte* erregte das grösste Vergnügen im Theater della Scala zu Mayland. *D. Giovanni* fand in Rom und Neapel wenigstens allgemeine Bewunderung. Jos. Weigl ist unter den Gebildeten ungemein beliebt. In allen diesem gehet Mayland dem übrigen Italien mit gutem Muster voran. Der Deutsche, der (freylich mit Geist und ausgezeichnetem Talent für Musik, auch mit gründlichen contrapunktischen Kenntnissen, und wissenschaftlich-musikalischen überhaupt) sich in diese Stadt wenden wollte, würde, wohl empfohlen, um bald bekannter zu werden, ohne allen Zweifel hier mehr und leichter, auch ehrenvollere Beschäftigung finden, als an irgend einem andern Orte Italiens; gefiele aber eine Oper von ihm erst in Mayland, so möchte wol — wie es eben jetzt ist — sein Glück für ganz Italien gemacht seyn. — Die Instrumentalmusik der Italiener kann[*] und wird immer mehr gewinnen, je mehr die Bekanntschaft mit deutscher Musik dieser Gattung verbreitet wird. Ihre gewöhnlichen Ouverturen sind fast alle höchstens mittelmässig, viele gar nicht dieses Namens würdig, alle aber Einem Leisten geschnitten. Erst das „*Arrige amor, Pamphile!*“ nämlich, ein pathetisch gemeyntes, aber kraftloses Adagio, gewöhnlich Unisono angefangen; dann ein aus mancherley, meist wässerigen Melodien aneinander gereihetes Allegro, das im zweyten Theile mit dem alltäglichen, äusserst kurzen Uebergange in die Oberterz des Tonstücks prunget, und in welchem Crescendo und Fortissimo, seit kurzem auch der ganze Apparat der Janitscharenmusik, die Hauptrollen spielen. (Jener Uebergang hat sich beynahe in allen jetzt gewöhnlichen Arien statt.) Bis zum Ekel hört man überall die Cadenzen $\frac{5}{3}\ 6\ \frac{6}{4}\ \frac{5}{3}$ (C F G C) oder $6\ 6\ \frac{6}{4}\ \frac{4}{2}$ (E F G F) und $6\ 6\ \frac{6}{4}\ \frac{5}{3}$ (E F G C) als wenn damit die Cadenzen der Musik erschöpft wären. Die zweyte Violin geht meistens in Terzen oder Sexten mit, oder arpeggirt; die Viola schlendert mit dem Basse. Doch *genug* davon! Hier also müssten die Italiener vereint von den Deutschen lernen — —

Die Kirchenmusik ist in Italien ganz von dem abgewichen, was sie ehedem hier war, und, wie sie nun, im Ganzen genommen, auftritt, mit dem, wie sie noch in Deutschland erscheint, gar nicht einmal zu vergleichen. Der Sinn und die Liebe für das Feyerliche, Grosse, Würdevolle, Andächtige, ist in diesem Fache von den deutschen Componisten noch keinesweges gewichen; und in dem, was man im engern Sinne Kunst nennet, sind sie eben hier eher verschwenderisch, als arm. In Italien hingegen hat der Operngeschmack alles hingerissen, und ausser der Kirchenmusik von Simon Mayer und Asioli, habe *ich* von jetzt Schreibenden durchaus keine wahre, würdige Kirchenmusik gehört. Man hat mir noch einige Componisten dieses Fachs als brav gerühmt: ich kann nicht wider-

sprechen, aber auch nicht bestätigen, denn ich habe nichts von ihnen kennen lernen können. Gewöhnlich hat man in neuern Kirchenstücken leichte, zuweilen wol auch gute, selbst schöne Melodien, aber wenig oder gar nicht verschieden von denen, die man in Opern, ja in Balleten hört; und was der Italiener ehemals, und der Deutsche jederzeit, kirchenmässigen Charakter und kirchenmässige Ausführung — was er Kirchenstyl nannte, scheint bey den allermeisten jetzigen Componisten Italiens ganz verschwunden, oder vielmehr von ihnen gar nicht gekannt zu seyn. Ueber die (wiewol seltenen) Aufführungen älterer und besserer italien. Kirchenmusiken ist von einem andern Corresp. Ihrer Blätter vor einiger Zeit, und ganz meinen Erfahrungen gemäss, gesprochen worden.

Kammermusik, besonders in Sonaten und Quartetten, doch auch in Symphonien, Ouverturen, Concerten für Violin, Pianoforte etc. wird seit einiger Zeit wieder fleissiger cultivirt, und nicht selten, besonders in ersteren Gattungen, sehr präcis ausgeführt. — Den Namen, *Professore* oder *Professore di musica*, (unser Virtuos,) führt jeder und jede, die auf einem Instrumente sich auszeichnen, mögen sie übrigens von Musik Profession machen oder nicht. Man gehet mit diesem Ehrennamen überhaupt etwas verschwenderisch um. Der Componist heisst *Maestro*. — Concerte durchreisender Virtuosen sind bekanntlich äusserst selten. Bestimmte wöchentliche Privatakademien für Musik giebt es jetzt, ausser denen, in Ihren Blättern schon früher genannten dreyen zu Mayland, in ganz Italien nicht mehr. Auch in diesen letztern, so vielen Dank und Ruhm sie verdienen, habe ich die schwerern Stücke Haydns, Mozarts, Beethovens und dergl., vorzüglich für grosse Orchester, nur sehr unvollkommen ausführen gehört. Ich meyne nicht sowol in Ansehung kleiner Versehen bey einzelnen künstlichern Stellen u. dergl., was der ernsthafte Kunstfreund allenfalls wol hingehen lässt, sondern in der Art, das Ganze zu fassen und darzustellen. Die eigene Ansicht, und die meist leichte, nur graziöse Art des Vortrags der Italiener sagt dem ganzen Charakter solcher Arbeiten noch gar nicht recht zu, und vermag deren energischen Geist nicht zu beschwören, weder für die Zuhörer, noch für die Ausführenden selbst. Daher vergreift man auch oft selbst die Tempi. So hörte ich, selbst bey dem besten Willen und grossen Fleiss der Mayländer, z. B. Haydns bekanntes Andante aus C mit dem Paukenschlag in der Symphonie aus G, und Mozarts Andante aus As in der grossen Symphonie aus Es, im Tempo eines galanten Allegretto u. dergl. m. —

Von Musikalien-Handlungen ist die, Artaria's, in Mayland, wie ich schon gesagt habe, die erste und ohne Vergleich die bedeutendste in ganz Italien. Alle übrigen wollen wenig sagen und manche können kaum Musikalien-Handlungen genannt werden. Ausser Favoritstücken aus Opern, d. h. applaudirten Arien und dergl., wird gewöhnlich gar nichts gedruckt. Man erfährt darum auch gar nicht, dass Jemand etwas Bedeutendes von Kammermusik schreibe. Schade, dass Hr. Asioli, Director des Conservatorio in Mayland, der einige sehr gute Kirchenstücke und verschiedene interessante Symphonien geschrieben hat, auch ein ausgezeichneter Klavierspieler ist, sein Vaterland nicht mehr bereichern mag. Hr. Rolla, erster Violinist des Vicekönigs von Italien und Orchester-Director des mayländ. Theaters della Scala, hat mehrere schöne Quartetten, Trios, Duetten für Violin geliefert: sie sind aber sämmtlich im Auslande gedruckt. Der sehr thätige Artaria hat auch so eben eine Steindruckerey errichtet. Ich habe das erste Werk derselben, das, so viel ich weiss, noch nicht öffentlich ausgegeben ist, gesehen; es waren drey Violin-Duetten von Rolla, und der Druck fiel sehr schön aus. Von Hrn. Artaria's Kenntnissen und Thätigkeit, besonders auch von seiner Vertrautheit mit den vorzüglichsten Erzeugnissen beyder Nationen und deren gerechter Würdigung, dürfen sich die Freunde der Tonkunst in Italien viel versprechen, nicht nur für sie selbst, sondern mittelbar wol auch nach und nach für das Allgemeine dieser Kunst. —

Virtuosen auf einem Instrumente giebt es in Italien eben nicht allzuviele. Die Klarinette findet jetzt viele Liebhaber, gleichwol giebt es nur wenige wahrhaft treffliche Klarinettisten. Die äusserst geringe Anzahl guter Hoboisten wird kaum hinreichend, die grossen Orchester zu besetzen; die andern behelfen sich mit der Klarinette. Belloli in Mayland ist ein vortrefflicher Waldhornist. Virtuosen auf dem Fagott weiss ich nur sehr wenige. Die in Italien häufig, ja mehr, als sonst anderswo gebräuchliche Basposaune ist überall, selbst in kleinen Theatern, zu finden, und wird oft sehr geschickt gehandhabt. Der Posaunist stehet neben dem Contrabassisten und bläset dessen Stimme, nicht etwa nur in der Ouverture, sondern durch die ganze

Opera buffa, mit. Auch fehlt er nicht in Tanzsälen, wo er die Walzer und Monferine mit lederner Länge endlich anhält. Dagegen scheint es, als ob der Italiener dies Instrument eben da, wohin es recht eigentlich gehört, nicht leiden möge. Wenigstens wurde es bey den Aufführungen des D. Giovanni vorigen Herbst in Neapel weggelassen. Die Pauke ist dem Italiener ganz gleichgültig, dagegen giebt man ihm jetzt, und empfängt er mit Vergnügen, fast in allen Ouvertüren und Finalen den ganz unzweckmässigen Lärm der gesammten türkischen Musik. — Alle Virtuosen, besonders auf Saiteninstrumenten, kennen gelernt zu haben, kann ich auch nicht rühmen. Wo sollte man auch Gelegenheit dazu finden, da es keine Concerte giebt? Doch ist die Zahl jener zuverlässig, nach Verhältniss, nicht eben gross. Rolla spielt vortrefflich Violin und Viola, Festa desgleichen. Ueber beyde und das Charakteristische ihres Spiels ist früher in Ihren Blättern gesprochen worden. Pollini in Mayland ist ein ausgezeichneter Klavierspieler; seine Schülerin, Mad. Vincenti, seiner werth. Storioni, vom mayländ. Conservatorio, wird für einen sehr guten Violoncellisten gehalten. Mit den Contrabässen stehet es überall in Italien am übelsten: man keine Applicatur, (man rutscht mit der Hand selbst bey Läufen,) mithin keine Deutlichkeit, keine Kraft etc. Daher ist dies wahre Fundament aller vollen Musik, dies Hauptmittel der Würde und Energie im Orchester, überall nur matt, selbst wenn man in die grossen Theater acht bis zehn Contrabässe stellt. — Die Guitarre wird von vielen Dilettanten sehr geliebt und geübt, besonders um sich selbst beym Gesange zu begleiten. Die Liebhaberey an der Mandoline nimmt sehr ab. Hr Vimercati, ein Mayländer, jetzt auf Reisen in Deutschland, spielt dies Instrument sehr fertig. Die Harfe findet hier und da geschickte Liebhaberinnen. —

Eigentliche musikal. Journale giebt es in Italien gar nicht. Die bologneser Zeitung liefert jedoch Notizen über die Aufnahme der Opern in den ansehnlichsten Städten. Theils hat sie eigene Correspondenz, theils entlehnt sie die Artikel aus andern Blättern. Die Pseudo-Recensionen werden meistens von Dilettanten ohne alle gründliche Kenntniss der Musik abgefasst, an ein Feststellen sicherer Grundsätze, oder auch nur an bestimmte Ansichten aus dem Ganzen, ist nicht zu denken. Manche einzelne, an Ort und Stelle brauchbare Bemerkung läuft wol mitunter; weit öfter aber finden sich auffallend parteyische, ja wahrhaft abgeschmackte Urtheile. Die Kenner und gründlich gebildeten Musiker machen darum auch gar nichts daraus; ja selbst gewöhnlichere Componisten, Sänger etc. halten's so, es müsste denn Einer selbst angestochen seyn, wo er denn eine Weile wütet, dann ist's aber eben so gut, als wäre nichts vorgefallen. Dass es in diesen Artikeln, dass es auch bey andern Gelegenheiten, namentlich in Mayland, an heftigen, und öfters ganz armseligen Ausfällen gegen die ultramontane Musik nicht fehle, brauche ich kaum zu erwähnen. —

Doch genug diesmal! Soll ich nun noch einen Ueberblick auf den Zustand der Tonkunst, das Wort im vollen Sinn genommen, werfen; soll ich, nicht blos nach dem hier Beygebrachten, sondern nach alles, was ich in mehrjährigem Aufenthalte in Italien erfahren und bemerkt habe, ein letztes Resultat zu ziehen versuchen: so kann es kein anderes seyn, als wie ich es hier, als redlicher Deutscher, auf Gefahr excommunicirt zu werden, ausspreche. Im vorigen Jahrhundert huldigte man in Italien vornämlich der Melodie — und das war schön, und dem Südländer vollkommen angemessen: aber man studirte auch ernstlich die Harmonie und liess ihr dann in eigenen Arbeiten möglichst Recht widerfahren: jetzt trifft man in Italien fast einzig Melodisten, welche, statt Harmonie ernstlich zu studiren, sich über sie hinaussetzen, sie ungescheut vernachlässigen. So wird die edlere, würdigere Kunst fast vergessen, und damit selbst die Musik überhaupt immer mehr aus ihren Angeln gehoben: denn wird der Sinn nicht eben öfter aus's Edlen und Würdigen erweckt, und immer mehr an diesem geübt, so nähert er sich auch im Anmuthigen, Scherzhaften etc. immer mehr dem Gemeinen. So ist es in allem: so auch in der Kunst. Ob die Musik nun da — falls man ihr nicht von jener vernachlässigten Seite her neue, sichere Stützen unterlegt, nicht, als Kunst, in sich selbst zusammenfallen und zu blossem Zeitvertreib werden müsse: das mögen Andere entscheiden. Sollen aber jene Stützen, wie jetzt mehrere der unterrichtetsten Italiener selbst und laut wünschen, wirklich angelegt werden: so sehe wenigstens ich nicht — wie nämlich jetzt die Sachen stehen, da man die strenge Theorie so sehr scheuet, auch nur einige derselben mächtige Lehrer besitzt, und da das Vaterland sehr der Vorzeit vom Geschmack und der Neigung des gegenwärtigen Publicums meist allzuweit entfernet

liegt — ich sehe nicht, woher man diese Stützen, und zugleich die Handgriffe, sie wirksam anzulegen, nehmen will, als eben aus dem Studium der besten Werke deutscher Meister, und deren — ich sage nicht geradehin *Nachahmung*, sondern *Aufnahme in sein eigenes Wesen*, zur Erhebung, Bereicherung und Leitung desselben, woraus dann erst wieder eigenthümliche Werke entstehen können, wie sie der Kunst überhaupt, aber auch zugleich der Individualität der Italiener angemessen und würdig seyn werden.

Varianten in Kirchenmelodien, die allgemeine Berücksichtigung verdienen dürften.

Referent ist zwar nicht im Stande, die Authentie dieser Varianten darzuthun, er ist aber auch der Meynung, dass manches Unauthentische durch seinen innern Werth des praktischen Gebrauchs würdiger sey, als das Authentische, und das zeigt er von dem hier Gelieferten zu behaupten, falls unter den Lesarten, denen er dasselbe entgegenstellt, die authentische ist.

Jesus, meine Zuversicht.

statt

Dieses d, von dessen Unächtheit Referent fast völlig überzeugt ist, ist von eingreifender Kraft, das doppelte e ist unstreitig matter. Auch bewirkt jenes eine kräftigere Harmonie.

Z. 5. statt:

Ist das g dem ganzen Geiste der Melodie nicht angemessener, als das gis? Und wie kraftvoll ist das c h a gegen das a gis a?

Z. 6. statt 1)

oder 2)

Wer fühlt nicht, dass 1) an das Vorhergehende sich gar nicht ordentlich anschliesst, und dass 2) aus „*Freu dich sehr, o meine Seele*" herüber geholt, einen unbefriedigenden Schluss bildet?

Wer nur den lieben Gott lässt walten.

Z. 1. statt:

Wie ist's möglich, dass man das gis für immer noch findet, da es, ausserdem, dass es dieser schönen Melodie fremd ist, einen widrigen Schluss macht? Referent schliesst, mit Frenzens Choralbuche, in C dur, da selbst das der Regel gemässe E moll rauh ist, daher auch die Gemeinden, die er kennt, immer C dur nehmen.

Z. 7. statt

Dieses a a gis a macht die an sich ruhige Melodie noch ruhiger, und somit, da die neuern Liederdichter sich ihrer — leider! — im Uebermaass und gar bey Liedern von der Melodie ganz heterogenen Empfindungen bedient haben, noch unzweckmässiger.

Wachet auf, ruft uns die Stimme.

statt:

Hier spricht No. 2. für sich selbst.

Z. 9 statt

Wir sind Er-de! Wir sind Er-de!(?) Klopstock.

Z. 11 statt 1) oder: 2)

Sollte Z. 10 and 12 verstatten, dass Z. 11 so heisse, wie unter 1) und 2)?

Von Gott will ich nicht lassen.

Wie hat man doch aus dieser 8theiligen Melodie in manchen Gegenden eine 4theilige machen und beybehalten können? Referent konnte sich von der Wirklichkeit dieser Zusammenziehung durchaus nicht überzeugen, bis er sie leider endlich eben da, wo er sie am wenigsten fürchtete, in *Kittels Choralbuch*, fand. Hätte der Componist so gesetzt, so hätte er über den offenbaren Reim wegcomponirt. Das hat Ref. aber noch nirgends gefunden, als in „*Jesu, meine Freude*," und „*Was mein Gott will, das gescheh allzeit*," wo 2 kurze sich reimende Zeilen in eine zusammengezogen sind. Aber hier wäre erst aus 2 nicht so kurzen, und dann sogar

aus 3 desgleichen 1 Zeile gemacht. Das lässt sich nicht denken. Die Melodie ist auch in der That, wie der Text, fliessig, und die Ruhepunkte sind so fühlbar, dass Referent nicht umhin kann, jene Zusammenziehung auf dem Lande entstanden zu glauben, wo man hin und wieder so rasch hintereinander singt, dass die Interludien fast ganz verdrängt werden. Zu Anfang der letzten Zeile steht besser f als fis, theils weil die Melodie lydisch ist, theils weil es dem ganzen Charakter derselben (*ruhiges Gottvertrauen*) besser entspricht.

In „*Gelobet seyst du, Jesu Christ,*" ist der schleifende Gang am Schlusse der vorletzten Zeile, den *Hiller* und *Umbreit* weggelassen haben, acht *weihnachtsmässig*. Eben so fehlt bey denselben wol mit Unrecht die Wiederholung der 4ten Zeile von: Lobt Gott ihr Christen allzugleich. Nach Ref. und gewiss auch vieler Andern Gefühle ist die *Hillersche* Abänderung eine Verstümmelung des so schönen Chorals.

Herr Jesu Christ dich zu uns wend!

Z. 2. Z. 4. Kittel u. Umbreit.

Sollte diese alternende Cadenz dem muntern Geiste der Melodie nicht weniger angemessen seyn, als folgende?

Z. 2. Z. 4.

Noch immer ist das gis fis in Zeile 1 des schönen: Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen? nicht ganz verbannt. Kann man wirklich überzeugt seyn, dass es besser wirke als das g?

Was Gott thut, das ist wohlgethan.

Z. 1. statt:

Ist auf die erste Art nicht richtiger declamirt, als auf die zweyte? Auf *wohl* muss natürlich vorzüglicher Nachdruck kommen. Sehr passend ist ihm deswegen dort der höchste Ton in der ganzen Zeile gegeben. Hier aber wird der ihm zukommende Accent durch den vorhergehenden höheren Ton geschwächt, oder *ist* und überhaupt die kurze Sylbe gegen die Natur hervorgehoben.

Z. 2. statt

In 1) ist wieder richtige Declamation, auch mehr Melodie. In 2) fallen 2 Nebensylben auf höhere Töne, als die Accentsylbe. Sollte die 2te Zeile, dass ich so sage, *tonisch geschrieben* werden, so würde man sie gewiss so stellen: *Es bleibt ge* recht *sein*, und nicht: Es bleibt ge recht sein — Dass die 2te Accentsylbe *Will(e)* auf einen tiefern Ton fällt als *sein*, ist nicht unnatürlich, da die Stimme des Lesenden eine Cadenz macht. Auch fällt sie auf eine noch ein Mal so viel geltende Note.

Nun ruhen alle Wälder.

Z. 2 u. 5 statt

oder:

Hat nicht die 2te Melodie etwas Hartes, Abstossendes, und ist nicht der 2te Schluss unmelodisch und gegen die Declamation? Ist auch die 3te Zeile nicht melodischer, wenn am Schlusse, statt h h a, c h a gesungen wird?

In Z. 2 von: Es ist das Heil uns kommen her, hört man immer noch a h fis a h — eine unnöthige Abweichung von der Tonleiter dieses Chorals, ja wol eine Verschlimmerung, weil dadurch vor dem Schluss der Zeile in die Dominante modulirt wird.

Valet will ich dir geben.

letzte Zeile. statt (bey Kittel u. Umbreit):

Wie erhebt diese Zeile nicht auf die erste Art! wie schön passt sie nicht ins Ganze und schliesst sich vornämlich an die herabschwebende vorletzte Zeile an.

Dir, dir, Jehovah! will ich singen.

Z. 5 u. 6.

Sollten diese Zeilen auf diese Weise nicht annehmlicher seyn, als so, wie man sie in den Choral-

büchern findet? sollte wenigstens nicht die letzte Zeile hier melodischer und richtiger declamirt seyn?

Ist m: Christus, der ist mein Leben, die erste Zeile bey *Umbreit* und *Kittel* nicht richtiger declamirt, als in den andern Choralbüchern? Bey jenen fällt der Nachdruck richtig auf *Leben*, in diesen aber wird *mein* und überhaupt die vor der Accentsylbe vorhergehende Sylbe durch den höhern Ton fälschlich hervorgehoben. Dagegen steht die 3te und 4te Zeile bey *Kittel* denselben in andern Choralbüchern an Kraft und Wohllaut nach.

Wie kann man in einigen Gegenden Z. 5 von: Ach Herr, mich armen Sünder, mit es d h c d es es, für es b singen? Ist dieses Aushalten in der Höhe nicht ganz unnatürlich? Ist der Quartenfall nicht von so schöner Wirkung? Vermuthlich ist jene Missänderung, (denn sollte wol im Original so stehen können?) eine Folge der so häufigen Vertauschung dieser Melodie mit der vom: Valet will ich dir geben.

Recension.

Cantate. (*Herr, Herr vor deinem Throne*) von *Mozart.* Partitur. No. 5. Leipzig, b. Breitkopf und Härtel. (Preis 1 Thlr.)

Bey dem Erscheinen eines Mozartschen Werks bedarf es, statt aller Empfehlung, eigentlich nur der blossen Anzeige, denn welcher Verehrer ächter Tonkunst sollte ihm nicht mit freudiger Hoffnung entgegensehen? — Doch sey es Rec. vergönnt, über die gegenwärtige Cantate noch einige Worte zu deren näherer Bezeichnung hinzuzufügen. Ohne Zweifel gehört sie zu des Verf. s frühern Arbeiten, wie man dies aus dem Style, aus der Anlage und der Behandlung der Harmonie, und aus der Anwendung der Blasinstrumente schliessen kann. Nichts destoweniger aber enthält sie eine Menge der herrlichsten Ideen, und wird den, der wahre Kirchenmusik zu schätzen weiss, nicht unbefriedigt lassen. Die ganze Cantate besteht aus fünf Sätzen. Der erste (Chor, C dur) zerfällt wieder in ein kurzes, majestätisches Adagio, und in ein Allegro voller Leben. Der zweyte Satz (G dur) ist ein Andante für vier Solostimmen, das zwar, vorzüglich in den Instrumenten, verschiedene nicht moderne Figuren enthält, aber dennoch etwas sehr Liebliches hat. Dann folgt ein geistvolles Allegro (Chor, mit untermischten Solos, C dur) von kräftiger Wirkung. Der vierte Satz (Chor, Allegro mod., G dur) enthält zwar auch mehrere sehr ausdrucksvolle Stellen, scheint aber, bey der öftern Wiederholung der Hauptgedanken, doch etwas zu gedehnt: wenigstens contrastirt seine Länge mit den andern, vergleichungsweise ziemlich kurz gehaltenen Sätzen. Uebrigens war es Rec. n auffallend, dass der Verf. die hier zweymal vorkommende Stelle, wo „der Erlöser die Völker Wahrheit lehret," absichtlich (denn was hätte ein Moz. wol ohne Absicht gethan?) dunkel gehalten hat. Der letzte Satz (Chor, mit eingewebten Solos, C dur) ist ein brillantes Allegro, mit eingeschaltetem kurzen Andante, und beschliesst das Ganze auf eine gewiss jeden Zuhörer befriedigende Art. Am gelungensten sind, nach Rec. s Meynung, der zweyte und dritte Satz. Die Instrumentation besteht, ausser zwey Violinen und Bass, aus Hoboen, Trompeten und Pauken, die im 1sten, 3ten und 5ten Satze als sogenannte Füllstimmen gebraucht sind, und im Falle der Noth sogar weggelassen werden können, ohne dem Zusammenhange zu schaden. Aus diesem Grunde aber, und da überhaupt die ganze Cantate bey weitem nicht so viele Schwierigkeiten, weder für Sänger noch Instrumente, enthält, als man in andern Mozartschen Werken zu finden gewohnt ist, muss sie vorzüglich unbemitteltern und weniger geübten Orchestern, die doch den Manen Mozarts auch gern huldigen wollen, sehr willkommen seyn. Der Stich ist ziemlich correct, und der Preis äusserst gering.

Kurze Anzeigen.

Sammlung progressiver Variationen für die Guitarre von A. Harder. 1stes Heft. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 8 Gr.)

Hrn. H. s Talent, angenehme Melodien und Figuren zu erfinden, und sie auf gefällige, auch dem Instrumente angemessene Weise darzustellen, bewährt sich auch hier, und da eben itzt von Freundinnen und Freunden des Solospiels auf der Guitarre vor allem gewünscht wird, so wird diesen

das Werkchen auch willkommen seyn. Und das mit Recht. In Absicht der auf dem Titel angegebenen Progression fängt Hr. H. da an, wo der Spieler nur der Elemente ganz mächtig ist, und führt ihn, sowol in Ansehung des Figurirens, als des mehrstimmigen Satzes, ungefähr bis an die bekannten Compositionen Gaviniés und ähnliche. Für Mannigfaltigkeit ist reichlich gesorgt: die Themata sind von verschiedener Art, und in den Figuren kann einige Variationen einander ähnlich, jede einmal erwählte Figur wird aber, wie sichs gehört, beybehalten. Dies Heft enthält drey Themata, das erste mit 6, das zweyte mit 9, und das dritte wieder mit 6 Veränderungen. Die ersten beyden haben Ref. am besten gefallen, und mehrere diese Sätze nehmen sich wirklich allerliebst aus. Hr. H. gehört überhaupt unter die Componisten, die, wenn sie auch nicht Aufsehen erregen, doch Vielen Vergnügen und Nutzen gewähren.

Variations sur l'air des Tiroliens: Wann i in der Früh etc. pour le Violon, av. accomp. d'un second, comp. par C. W. Henning, membre de la Chapelle de S. M. le Roi de Prusse. à Leipzic et Berlin, au Bureau des arts et d'industrie. Oeuvr. 4. (Pr. 8 Gr.)

Der leidige tyroler Dudeldum ist zwar so darnieder gesungen und variirt, dass er endlich wol billig *pro mortuo* zu erklären seyn möchte: diese Variat. wird man aber wohlthun, noch in die Zeiten seiner Blüthe zu datiren. Sie zeugen von einem guten Talent und nicht geringer Geübtheit des Verf.s in der Composition, und noch mehr, von achtungswerther Kenntniss des Instruments und dessen, was mit bestem Erfolg darauf in den neuesten Zeiten (vornämlich von der französischen Schule) geleistet worden ist. Geübte Spieler, die bedeutende Fertigkeit mit Sicherheit und Ausdruck verbinden, werden sie zu ihrem und der Zuhörer Vergnügen ausführen, und davon auch guten Nutzen haben. Ueberhaupt hat Hr. H. seit kurzem mehrere in jeder Hinsicht schätzbare Instrumental-Compositionen geliefert, die noch nicht nach Würden bekannt zu seyn scheinen, und auf die hier, wenigstens vorläufig, aufmerksam zu machen, Ref. sich für verbunden achtet.

III Duos pour 2 Violons comp. — par G. A. Schneider. Oeuvre 54. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Rthlr. 8 Gr.)

Jemehr die leidige Sucht, durch überhäufte Modulationen für originell gelten, und, vorzüglich in Violinsachen, durch aufeinander gepfropfte Passagen aller Art den Zuhörer bestechen zu wollen, an die Tagesordnung kommt, desto lieber wird vielen Musikfreunden seyn, unter den neuern Werken bisweilen eins zu finden, dessen Verfasser das: *est modus in rebus!* beherzigt und sich von jenem Uebermass frey gehalten hat. Unter diese angenehmen Producte der Kunst glaubt Ref. die angezeigten Duos (B dur, G dur und Es dur) nicht mit Unrecht zählen zu können. Sie sind klar, ohne leer und von guter Harmonie entblösst zu seyn; ungezwungen und natürlich, ohne irgendwo trivial zu werden, und — was Ref. n vorzüglich gefallen hat, — sie enthalten eine gute, solid gedachte Cantilena. Am wenigsten möchte dies alles vom ersten Duette gelten, desto mehr aber vom dritten. Ueberhaupt könnte man vielleicht nach dem ersten Durchspielen dieser Duetten versucht werden, Ref.s Lob für übertrieben zu halten: aber man mache sich nur vertrauter mit ihnen, und gehe in die hier nöthige Art des Vortrags tiefer ein, so wird man jener Meynung gern beytreten. Da sie überdies ohne bedeutende Schwierigkeit herausgebracht werden können, so sind sie vorzüglich gebildeten Dilettanten, denen es nicht blos um Einübung halsbrechender Passagen zu thun ist, angelegentlich zu empfehlen. Der Stich ist sauber und correct, und der Preis mässig.

(Hierbey die musikalische Beylage No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Gesang der Engel an den Sterbenden,

von Johann Schulze,

in Musik gesetzt

von Max Eberwein.

Langsam und getragen

Sopran. Sinke ru - hig in die stil - le Monder - hell - te Nacht hin - ab. Dein er - hab - ner

Alt. Sinke ru - hig in die stil - le Monder - hell - te Nacht hin - ab. Dein erhabner

Tenor. Sinke ru - hig in die stil - le Monder - hell - te Nacht hin - ab. Dein erhabner

Bass. Sinke ru - hig in die stil - le Monder - hell - te Nacht hin - ab. Dein erhabner

dolce *dol.*

gros - ser Wil - le leihet dir, leihet dir den sichern Stab, den sichern Stab, bey dem

gros - ser Wil - le leihet dir, leihet dir den sichern Stab, den sichern Stab, bey dem

gros - ser Wil - le leihet dir, leihet dir den sichern, den sichern Stab, bey dem

gros - ser Wil - le leihet dir, leihet dir den sichern, den sichern Stab, bey dem

letzten rauhen Ste - ge, nach dem langen Pilger - We - ge. Dein er - hab - ner gros - ser Wil - le leihet

letzten rauhen Ste - ge, nach dem langen Pilger - We - ge. Dein er - hab - ner gros - ser Wil - le leihet

letzten rauhen Ste - ge, nach dem langen Pilger - We - ge. Dein er - hab - ner gros - ser Wil - le leihet

letzten rauhen Ste - ge, nach dem langen Pilger - We - ge. Dein er - hab - ner gros - ser Wil - le leihet

dolce

dir den si-chern Stab. Bey dem lez-ten rauhen Ste-ge, nach dem langen Pilger-We - ge.

dir den si-chern Stab Bey dem lez-ten rauhen Ste-ge, nach dem langen Pilger-We - ge.

dolce

dir den si-chern Stab. Bey dem lez-ten rauhen Ste-ge nach dem langen Pilger-We - ge.

dir den si-chern Stab Bey dem lez-ten rauhen Ste-ge, nach dem langen Pilger-We - ge.

Fine *Solo.*

Sinke ruhig, ru-hig hinab, sin-ke ru-hig, ru-hig hin-ab. Schlummre ei - ne süs - se Stun-de

Solo.

Sinke ruhig ru-hig hinab sin-ke ru-hig ru-hig hin-ab. Schlummre ei - ne süs - se Stun-de

Solo.

Sinke ruhig, ru-hig hinab, sin-ke ru-hig, ru-hig hin-ab. Schlummre ei - ne süs - se Stun-de

Fine *Solo.*

Sinke ruhig, ru-hig hinab, sinke ru-hig, ru-hig hin-ab. Schlummre ei - ne süs-se Stun-de

an der al - ten Mut-ter-Brust, dass sie hei - le je - de Wunde, wel-

an der al - ten Mut - ter-Brust, dass sie hei - le je - de Wun - de, wel - che

an der al-ten Mut - ter-Brust, dass sie hei - le je - de Wun - de,

an der al - ten Mut - ter-Brust, dass sie hei - le je - de

- ke, wek - ke neu - e, neue Le - bens - lust. Tutti. Und zum

wek - ke neu - e, neu - e Le - bens - lust Tutti. Und zum

wek - ke, wek - ke neue, neue Le - bens - lust. Tutti. Und zum

Wun - de, wek - ke neue, neue Le - bens - lust. Tutti. Und zum schönern heil'gen Werke, zum

schönern heil'gen Wer - ke, wei - he dich, wei - he dich mit Ju - gendstär - ke, weihe dich mit

schönern heil'gen Wer - ke, wei - he dich, wei - he dich mit Ju - gendstär - ke, weihe dich mit

schönern heil'gen Wer - ke, wei - he dich, wei - he dich mit Ju - gendstär - ke, weihe dich mit

schönern heil'gen Wer - ke, wei - he dich, wei - he dich mit Ju - gendstär - ke, wei - he

Da capo sin al Fine.

Ju - gendstär - ke Solo. Seske ruhig, Solo. Schwinden werden bald die Sterne ei - ner

Ju - gendstär - ke Solo. Senke ruhig, Solo. Schwinden werden bald die Sterne ei - ner

Ju - gendstär - ke. Solo. Senke ruhig, senke ruhig, Solo. Schwinden werden bald die Sterne ei - ner

dich mit Jugend - stär - ke. Solo. Senke ruhig,

Tutti

kur - zen Som - mer-Nacht sie ver-bergen, sie verbergen sich so gerne vor der Sonne e - w'ger

Tutti

kur - zen Som - mer-Nacht sie verbergen sich, verbergen sich so ger - ne vor der Sonne e - w'ger

Tutti

kur - zen Som - mer Nacht sie verbergen sich sie verber-gen sich so ger - ne vor der Sonne e - w'ger

Tutti.

Sie verbergen; sie ver-ber - gen sich so gerne, vor der Sonne, vor der Sonne e - w'ger

Pracht, vor der Sonne e - w'ger Pracht, deren Glanz sie nicht ertra - gen, sehn sie den Mor - gen, den Mor - gen

Pracht, vor der Sonne e - w'ger Pracht, deren Glanz sie nicht ertra - gen se - hen sie den Mor - - gen

Pracht, vor der Sonne e - w'ger Pracht, deren Glanz sie nicht ertra - gen, se - hen sie den Mor - - gen

Pracht, vor der Sonne e - w'ger Pracht, deren Glanz sie nicht ertra - gen, se - hen sie, se - hen sie den Mor - gen

Da capo sin al Fine.

Solo.

ta - - gen, sehen sie den Mor - gen ta - gen Sinke ruhig,

Solo.

ta - - gen, sehen sie den Mor - gen ta - gen. Sinke ruhig,

Solo.

ta - - gen, sehen sie den Mor - gen ta - gen Sinke ruhig,

Solo.

ta - - gen, se - hen sie den Morgen ta - gen Sinke ruhig, sinke ruhig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten May. №. 18. 1813.

Etwas über die Oper,

von einem Freunde des Schönen Zeit.

Nachdem der Ritter Gluck die französischen Opern des Lully und Rameau zur vollkommenen Zufriedenheit der pariser Welt reformirt hatte, wünschten mehrere Kunstrichter, dass eine ähnliche Veränderung auch mit der Form der deutschen und italienischen Oper stattfinden möchte; so dass das Ganze im Recitativ- u Ariosen-Styl, ohne Aufenthalt der Handlung durch ausgeführte Arien, (die jedoch Gluck bekanntlich nicht ganz beseitigte,) nach einander fortgesungen würde. Aus dieser Forderung, so allgemein und ohne Einschränkung ausgesagt, spricht aber so offenbar der Mangel an Sinn für eigentlichen Gesang, und an Kenntnissen der Natur und Beschaffenheit der Musik und ihrer Wirkungen, dass man seinem Zwecke viel näher käme, wenn man nun geradezu allen Gesang bey Schauspielen verbäte, und sich die Opern blos vorsprechen liesse. Aber, die Sache selbst erst noch unerörtert, es hätte billig schon das Beyspiel des Metastasio aufmerksamer machen sollen, der ausserdem, dass er wenigstens kein geringerer Dichter und Kunstrichter war, als die, welche jene Forderung machten, sich auch mit der Natur und den Wirkungen der Musik vertraut gemacht hatte: was bey ihnen der Fall nicht ist. Gewiss würde er die oft formlose Oper des Quinault vorgezogen haben, deren Schönheiten er gut kannte, wenn er sie für eine wirksame musikalische Behandlung geeignet und vortheilhaft gefunden hätte. Er schrieb aber für die Handlung Recitative, und wenn die Handelnden sich bis zum Ausbruche einer entscheidenden Empfindung, eines Affects, erhoben hatten, liess er sie sich in einer abgemessenen Form von wenigen Versen aussprechen; woraus denn der Componist die metrische Arie schaffen konnte. Indessen wurde dies Beyspiel von vollkommen zweckmässiger Einrichtung doch endlich der neuen Weise haben weichen müssen, hätte sich die Natur nicht selbst ins Mittel geschlagen und die Componisten vom Abwege auf den rechten Pfad geleitet. Ein Anderes war es in den Zeiten der Wiege der Tonkunst, als Caccini und Peri 1590 in Italien, und Lully hundert Jahre später in Frankreich, die ersten Opern als Psalmodien absingen lassen mussten. Seitdem sich aber die Melodie, und die Tonsprache überhaupt ausgebildet und vervollkommnet hat, erwartet der Musikverständige die Darstellung der Empfindungen und Affecte nicht mehr von der Poesie und Declamation allein, sondern vornämlich von der Musik, welcher dazu ungleich kräftigere Hülfsmittel zu Gebote stehn, und die unmittelbar zum Herzen spricht, ohne vieler Andern zur Erklärung dabey nöthig zu haben. Zu dieser Darstellung taugt nun aber ein litaneymässiges Absingen aufeinanderfolgender Worte und Verse durchaus nicht. Selbst mit aller der neuern Kunst in der Modulation und dem Schmucke unserer instrumentreichen Orchester verschönert, werden die in der Handlung herrschenden Empfindungen und Affecte bey einem so schnell vorübergehenden Gesange doch nur gleichsam angedeutet, nie ausgemalt. Der Componist einer solchen Oper ist dem Cicerone gleich, der uns beym Eintritt in eine Bildergallerie beym Ermel fasst, die Bilder, mit eiliger Notiz von ihrem Inhalte durchläuft, und uns zur Gegenthüre wieder hinaus zieht, um ohne Aufenthalt in die Kunstkammer zu kommen, wo er eben so verfährt, um bald in die Bibliothek zu treten.

Wenn also der Musikkenner die Macht und Wirkung seiner schönen Kunst ganz empfinden und geniessen soll, so gehört dazu ein ausgeführter periodischer Gesang über eine und dieselbe Empfindung, worin jede musikalische Phrase eine und dieselbe herrschende Empfindung ausspricht; so, dass sich dadurch ein schön geformtes Ganzes bildet, dessen Einheit durch keinen fremdartigen Gedanken gestört

wird — mit einem Worte: es gehört dazu die Arie, wie deren seit Hasse, Bend. Haydn u andere grosse Componisten geschrieben haben, die Arie, welche auch der Dilettant mit Vergnügen auffassen u. vielleicht zu Hause, mit Hülfe seines Instruments, wiederholen kann und — will. Ja, selbst die anständigen Bravour-Passagen u. dergl., mässig und am rechten Orte angebracht, sind dem Musikverständigen willkommen, weil sie, als reine Musik, eben sowol die herrschenden Empfindungen ausdrucken können, als der mehr mit Worten sich aussprechende Gesang. Ueberdies gehört die Wahrnehmung neuerer Ausdrucke der Empfindungen und die Befriedigung unsers Triebes, immer mehr Schönheiten an einem kunstreichen Sänger erkennen zu wollen, ebenfalls zu den angenehmen Genüssen, welche durch schön vorgetragene Passagen keinesweges gestört, sondern vielmehr erhöhet werden.

Dass zur Erreichung dieser Absicht auch der Dichter das Seine beytragen muss, fällt in die Augen. Wenn er, z. B. Freude und Leid, Liebe und Hass, Furcht und Hoffnung in einer und derselben Arie einführt, so sieht sich der Componist wol gezwungen, jedes Hülfsmittel zu ergreifen, um solche widersprechende Empfindungen auszumalen; daraus entstehen aber eben jene Quodlibets, wo sich z. B. die verschiedenen Blasinstrumente um den Vorzug zu streiten scheinen, wer es am buntesten und tollsten treiben kann. Auch ist jene Redseligkeit, welche sich im Textbuche durch sechszeilige Arien Luft zu schaffen sucht, ganz am unrechten Orte. Um nicht einzuschläfern, sieht sich dann der Componist genöthigt, durch alle vierundzwanzig Tonarten zu moduliren, woraus denn jene monströsen Formen von Arien entstehn, welche auf Niemanden Eindruck machen und machen können. —

Aber die *Griechen!* riefen viele vor dreyssig bis vierzig Jahren in Frankreich und rufen manche jetzt in Deutschland. Die Griechen wussten doch von keinen Arien, von keinen Passagen und von keinen Ritornellen! sie sangen doch ihre Tragödien ohne Aufenthalt fort! Und sie, unsere ewigen Muster, mussten das Ding doch wol besser verstehn! — Ja, wenn nur nicht von Musik gesprochen würde — da ihre Musik der unsrigen blos im Namen ähnlich, und selbst ihre Tonleitern nur zur Bezeichnung der Declamation geeignet waren! Hingegen sind unsere, aus der Harmonie entstandenen Tonleitern zu Melodien geeignet, welche, zweckmässig geordnet, auch ohne Worte *aufs Herz* wirken. Die Griechen konnten von einer Sache, die sie noch gar nicht kannten, freylich auch keinen Gebrauch machen. Dagegen ist es unsere Sache, die Vorzüge und Macht unserer Musik zu nutzen, welche uns Zeit und Erfahrung, vor ihnen, verschafft haben. —

Vielleicht aber fände sich dennoch etwas Nachahmungswürdiges an den ersten Opern der Italiener, wenn wir anders unserer Neuerungssucht durch *Enthaltsamkeit* ein Opfer bringen wollten, und — könnten: dies wäre aber die Genügsamkeit unserer Väter bey der Instrumentalbegleitung ihrer Opern. Die Geschichte sagt uns nämlich, dass bey den ersten Opern (das Orchester war noch hinter den vordern Coulissen versteckt) jede Person des Gedichts ein eigenes, ihrem Charakter angemessenes Instrument, vom Anfange bis zu Ende des Stücks, zur Begleitung hatte. So wurde die eine Person von einer Laute, die andere von einer Guitarre, eine dritte von einer Viola da Gamba, und wieder eine andere von einem Spinett, ausschliessend und bey ihrer jedesmaligen Erscheinung, begleitet. Von der Einführung eines solchen stillern und einfachen Accompagnements kann nun zwar bey unsern grossen Operntheatern, und bey der Höhe, zu der seitdem unsere Instrumentalmusik gestiegen ist, nicht die Rede seyn, ein mit den gewöhnlichen Bogeninstrumenten gehörig besetztes Orchester bleibt unentbehrlich: hingegen könnte man den jetzt so häufigen Misbrauch der Blasinstrumente gar füglich ja sehr zweckmässig einschränken, und zwar, meines Erachtens, auf folgende Weise und in folgender Absicht.

Bekanntlich lässt man jetzt alles, was Odem hat, auf Instrumenten von den widersprechendsten Charakteren, mit dreinblasen, so dass gewöhnlich die Wirkung des einen durch die Wirkung des andern wieder zerstört, und nur eine Art Effect des Totals erreicht wird, das nun nicht selten blos Lärmen macht und blos als Lärmen wirkt. Wenn aber jener Effect schwerlich und dieses Lärmen unmöglich im Ernste unser letzter Zweck seyn können, warum nutzen wir denn nicht unsere gründlichern Einsichten und Kenntnisse von dem, einem jedem Instrumente eigenthümlichen Charakter? Wie denn nun, wenn wir einmal wieder Lehre von unsern Vätern annähmen, und jede Art von Instrumenten (das Quartett der Bogeninstrumente abgerechnet) allein und unvermischt zum Ausdrucke der

ihrem zunächst entsprechenden Empfindungen gebrauchten? Damit ist nicht gemeynt, dass wir jedem Helden und jeder Heldin des Drama besondere, für sie gewählte Blasinstrumente ausschliessend zur Begleitung geben sollten — ihnen, die im Laufe unserer Stücke oft von so ganz entgegengesetzten Leidenschaften beherrscht werden! Nicht die Personen, sondern die in den Arien etc. herrschenden Empfindungen, bestimmten die Wahl der sie begleitenden Blasinstrumente. Z. B. einer Arie, welche Melancholie, beugende Furcht, oder geheimen Kummer ausspricht, könnten zur Verstärkung des Ausdrucks Fagotte, vielleicht auch noch Hörner, beygesellt werden. Eine Arie, welche Empfindungen der Grossmuth, Standhaftigkeit und des Edelmuths erklärte, Hörner; zu zärtlichen Empfindungen, Hoboen; zu verliebten Klagen, Flöten; zu kriegerischem Muthe, Trompeten, und nach Befinden, besonders bey Chören, auch Pauken. Ein solches Verfahren wäre denn nun freylich nicht nach der neuesten Mode, auch möchte es manchem Publicum nicht genügen, das gewöhnt ist, ein fast eben so starkes Bläserchor zu hören, als es Bogeninstrumentisten in seinem Orchester zählt: indessen hätte doch diese Veränderung das Gute, dass sie vernünftig und zweckmässig, auch leichter und wohlfeiler auszuführen wäre, als die jetzt, auf den grossen Fuss angelegten Orchester, und uns dennoch den angenehmen Genuss unserer geschickten Bläser, rein und unvermischt verschaffe. —

Man erlaube mir noch die Vorzüge eines solchen Verfahrens durch einige Beyspiele ausser allen Zweifel zu setzen. Erstens vorausgesetzt, die Componisten wählten allezeit sorgfältig die Blasinstrumente nach ihrem eigenthümlichen Charakter, so müsste dies nicht wenig zu mehrerer Verständlichkeit und leichterer Erlernung der *Tonsprache* der Empfindungen, selbst bey Layen und der Musik Unkundigen, beytragen. Schon beym ersten Laute der beygegebenen Blasinstrumente würde man errathen, welche Empfindung in der Arie herrsche — so, wie wir, als wir noch in die Kirche gingen, beym ersten Ertönen der Melodie: Vom Himmel hoch da komm' ich her etc. sogleich an die Weihnachtszeit erinnert und in die Weihnachtsfreude versetzt wurden. — Ein zweyter Vortheil bestände darin, dass man, mit der Zeit, vor den Schaubühnen mehr Gesang und weniger Instrumentalmusik hörte, statt dass dies Verhältniss jetzt umgekehrt ist, wodurch diese Gattung der Musik jetzt oft so ermüdend wird für das ungeübte Ohr, wie für das Orchester. — Ein dritter Vortheil wäre die sehr erleichterte Ausführung einer solchen Oper in Städten und Städtchen, da sie, statt vierzehn Bläsern, nur zwey bis vier auf einmal brauchte: Denn möchten, im Laufe des Stücks, vielleicht alle gangbaren Blasinstrumente vorkommen können, so käme doch immer nur eine Art derselben auf einmal vor. Und es ist bekannt, dass fast jeder Bläser mehr als eine Art von Instrument zu spielen weiss; besonders da, wo man nicht für *jedes* Instrument geradezu Virtuosen fordert oder fordern kann. —

E. L. Gerber.

Nachrichten.

Da uns, wegen des gehemmten Postenlaufs, seit Anfang des Märzes keine Briefe, noch andere handschriftliche Sendungen, sondern nur einige öffentliche Blätter zugekommen sind, geben wir unsern Lesern einen Auszug des Historischen, was die Wiener — als diejenigen, denen in unserm Fache bey weitem der meiste Credit gebührt — aus Wien selbst und aus Paris enthalten. Sollten später die Aufsätze unserer Correspondenten einlaufen und dann noch Interesse haben: so werden wir sie nachliefern.

Wien. Mad. Hoelas aus München gefiel in Cimarosa's Oper, *gli Orazi e Curiazi*, ungemein, vornämlich wegen des äusserst Einnehmenden ihrer Stimme in der Höhe, wegen ihres schönen Ausdrucks sanfter, zarter Gefühle, und wegen ihrer grossen Gewandtheit und ihres Geschmacks in Ausschmückungen und Zierlichkeiten aller Art. Man entschuldigte darum gern, dass sie sich den letztern oft zu sehr überlasse; (so wie Hr. Siboni, in dieser, wie in andern Opern,) ja, man übersahe auch, dass es ihren tiefen und selbst ihren mittlern Tönen an Kraft fehle, und wenn sie diese erzwingen will, ihre Intonation unrein werde. Dem. A. M. Sessi gefiel in dieser Oper weniger. Orchester und Chöre wurden sehr unbefriedigend befunden.

Den 5ten März gab man zum ersten Male: Salem, eine lyrische Tragödie in 4 Aufzügen, v. Castelli, mit Musik von Mosel, einem angesehenen Geschäftsmann, und talentvollen, sehr gebildeten

Dilettanten. Das Gedicht scheint wenigstens interessant erfunden und verständig angeordnet zu seyn; die Musik verdient um so mehr Aufmerksamkeit, da sie eine Gattung wieder herzustellen versucht, welche grosse Achtung verdient und doch seit ungefähr dreyssig Jahren in Deutschland nicht bearbeitet worden ist. Es wird sich dieselbe am kürzesten bezeichnen lassen, wenn man sagt, es sey die, der spätern Gluckschen Opern, aber noch strenger, noch weiter entfernet von alle dem, was durch die Italiener in die jetzt gewöhnlichen Opern aller Nationen mehr oder weniger eingeführt worden ist. Die Musik gehet durch das ganze Stück ununterbrochen fort; Recitative wechseln nicht mit eigentlichen, ausgeführten Arien, sondern nur mit kurzen lyrischen Ergüssen in melodische Gesangweisen, Chören, und grossen Situationsstücken. Den grossen Styl und heroischen Charakter, den diese Gattung verlangt, fand man im Ganzen glücklich getroffen, und auch im Einzelnen grösstentheils festgehalten; mehrere Recitative und Hauptgesänge verschiedener Art wurden für wahrhaft vortrefflich befunden, Harmonie und Instrumentalsatz zeigten viel Eigenthümliches. Zu tadeln fand man nur wenige ganze Sätze, und im Uebrigen fast nur Spuren von noch nicht genugsamer Erfahrung über Effecte vom Theater herab — wie das bey einem Liebhaber und erstem Werke in einer so schwierigen Gattung gar nicht anders seyn konnte. Die Ausführung zeugte, sowol von Seiten der Direction, als des Personals und des Orchesters, von Hochachtung gegen den Componisten, und von Liebe und Eifer für sein Werk. Die Wirkung auf das grössere, gemischte Publicum scheint jedoch nicht vorzüglich, wenigstens nicht glänzend gewesen zu seyn — wie das eben jetzt auch kaum anders erwartet werden konnte. Wir gratuliren übrigens dieser Kaiserstadt, dass sie solche Kunstliebhaber besitzt, und diesen, dass sie solche Förderung ihrer Erzeugnisse finden, wenn sie, wie dies, von wahrem Gehalt, obschon der Kasse nicht vorzüglich vortheilhaft sind.

Ein grosses Concert zum Besten der wohlthätigen Anstalt adeliger Frauen war ziemlich bunt zusammengesetzt, und Cherubini's Trauergesang auf Haydns Tod das vorzüglichste der aufgeführten Stücke. Die Einnahme war sehr ansehnlich. — In einem Conc., das der treffliche erste Flötist des Hoftheaters Hr. R. Dressler, gab, zeigte er alle die Vorzüge seines Spiels, die schon früher in diesen Blättern geschildert worden, in hohem Grade und zur grossen Freude des Auditoriums. — Ausgezeichneten und gewiss verdienten Beyfall fand auch Hr. Kraft der jüngere, erster Violoncellist des Fürsten v. Lobkowitz, in seinem Conc. am 14ten März. — In einem zweyten Conc. der Mad. Harlas und des Hrn. Bärmann (des rühmlichst bekannten Klarinettisten aus München) gefiel jene, wie immer, dieser weniger, als das erstemal — was wol zunächst an der Composition, die er vortrug, liegen mochte. — Die wiener Theatersängerin, Mad. Auenheim, trat in einem Conc. mit Gesang und Pianofortespiel auf, aber ohne guten Erfolg. Die seit langer Zeit bekannte Klavierspielerin, Mad. Auernhammer, zeigte in demselben Conc. ihr fertiges und schulgerechtes, aber kaltes und veraltetes Spiel. — Im Conc. zum Besten der Theater-Armen zeichneten sich das *Gloria* und *Credo* der dreystimmigen Messe Cherubini's vor allem aus; und die rühmlich bekannte Harfenspielerin, Mad. Simonin-Pollet fand diesen Tag, wie schon öfters, den verdienten Beyfall. Noch rechte Auszeichnung fand der treffliche Flötist Hr. Bayer.

Fünf sind zwey, eine Posse, nach d. Franz. von Castelli, mit Musik von verschiedenen wiener Componisten, zum ersten Male den 20sten März aufgeführt, gefiel wenig. Das Gedicht, aus oft benutzten Theaterstreichen für zwey Personen zusammengesetzt, und die Musik, meist sehr flüchtig behandelt, trugen gleiche Schuld. Von letzter fand man nur eine Arie von N. Hummel auszeichnenswerth. Unter den Wiederholungen bekannter Opern im Monat März zeichneten sich vornämlich aus, die, des *unterbrochenen Opferfestes* (darin vorzüglich Dem. Teimer, als Myrrha) und die, des *Titus*, (darin vorzüglich Mad. Schönberger, als Titus, Mad. Harlas, als Sextus, und Mad. Campi, als Vitellia.)

Dem. Pascal, bekanntlich Harfenspielerin, fand (und wir glauben allerdings mit Recht) in ihrem Conc. bey weitem nicht den Beyfall, den man, nach fast ungemessenen Anpreisungen derselben im *Morgenblatt etc.*, ihr zugedacht hatte. Desto mehr Glück machte Hr. Anton Romberg, Fagottist und Kammermus. des Fürsten von Lobkowitz, sowol durch die Composition, als durch die meisterhafte Ausführung seines Conc. s. Auch der herrliche Ouverture Beethovens zum *Coriolan* widerfuhr an diesem Abend ihr Recht vom Orchester, wie vom Auditorium. Mad. Harlas gefiel in einer Arie v.

Namen ungemein. Die ebenfalls schon bekannten Virtuosinnen, Dem. Demar u. Dem. Tognini, fanden in ihren Conc. nicht wenig Beyfall — jene auf der Harfe und diese auf dem Waldhorn — obgleich man sie nicht unter die ersten Künstler auf diesen Instrumenten glaubte zählen zu können. In einem Conc. des Hrn. Mayseder gefiel, wie schon sonst, sein ausgezeichnetes Violinspiel mehr, seine Composition weniger. Auch machte in diesem Conc. der treffliche Vortrag einer Arie von Cimarosa durch Dem. A. M. Sessi einen sehr vortheilhaften Eindruck. — Der geistl. geh. Rath, Hr. Abt Vogler, seit kurzem in Wien, gab daselbst am 9ten April in der evangel. Kirche ein geistliches Conc. Die Stücke, welche er auf der Orgel vortrug, waren fast durchgehends dieselben, die er schon so oft an andern Orten hat hören lassen: Marsch der Scythianeritter, Flötenconc., Belagerung Jericho's, Händels Halleluja, Choral: Wie schön leuchtet etc. Er bewährte auch diesmal die ihm längst zugestandene Meisterschaft auf jenem mächtigen Instrumente, und zwar sowol in den Stücken, wo er dasselbe als eigentliches Kircheninstrument, als wo er es statt eines Orchesters behandelt: doch fanden allerdings jene mehr Beyfall. — Noch gab ein Hr. Kaisers, Flötist beym Leopoldstädt. Theater, ein Conc., das, so viel an ihm lag, kaum abgeschmackter seyn konnte. —

Eine neue Oper in zwey Aufzügen, *David*, a. d. Italien. des Hrn. d'Antoni, mit Musik von Lavotti, enthält den Kampf Davids mit Goliath als Hauptinhalt. Das Gedicht ist ganz dürftig, die Sprache geistlos und (im Deutschen) steif und oft ganz gemein, das Ganze ohnedem sehr wenig zur musikal. Behandlung geschickt. Die Musik dagegen wird nicht wenig gelobt; zeigte sie sich auch nicht frey von beträchtlichen Schwächen, so erregte sie doch Theilnahme, mehrmals sogar Begeisterung, und mehrere einzelne Gesangstücke (besonders mehrstimmige) verdienten Auszeichnung. Das Publicum vergalt dem Componisten nicht nur diese, sondern auch, dass er, der Italiener, hier zum erstenmale eine deutsche Oper schrieb — eine deutsche, nicht nur dem Texte, sondern auch, so weit er das vermochte, dem Styl nach.

Hr. C. M. v. Weber ist jetzt in Wien, und hat ein Conc. für den 25sten April angekündigt.

Auf Veranlassung der berühmten grossen und so vorzüglich gelungenen Aufführung von Händels *Alexandersfest* durch die Vereinigung der gebildeten Musik-Liebhaber in Wien, hat sich daselbst ein stehender Verein derselben gebildet, welcher fortwährend von Zeit zu Zeit ähnliche grosse Aufführungen zum Ruhme der Kunst und zu wohlthätigen Zwecken veranstalten wird. Man beschäftigt sich eben mit der nähern Organisation dieses Instituts, das, in solcher Grösse, Ausdehnung und Zweckmässigkeit, die Geschichte der Tonkunst noch nicht aufzuweisen gehabt hat, auch, ausser Wien, gewiss nirgends möglich ist. Was uns durch die öffentlichen Blätter Wiens über die Verhandlungen zur nähern Organisation der Anstalt bekannt worden, ist durchaus würdig und wohl bedacht; ja schon das blosse Verzeichniss der 50 Bevollmächtigten zur Bestimmung dieser nähern Organisation kann nicht ohne Hochachtung gegen die Gesinnungen und Bestrebungen dieses Vereins durchgesehen werden, indem sich unter diesen Bevollmächtigten, und in gleichen Verhältnissen, neben mehreren der ersten Männer der Kaiserstadt, verschiedene ihrer würdigsten Componisten, Gelehrte, Geschäftsmänner, Kaufleute und Musiker befinden.

Unter den vor kurzem in Wien erschienenen Musikalien werden besonders folgende gerühmt:

Prémier Conc. p. l. Flute, avec acc. de grand Orchestre — par G. Bayer. Oeuvr. 3.
Trois Quatuors p. 2 Viol., Alto et V.celle — par F. Hummel. Oeuvr. 27.

So weit unsre Nachrichten über Wien aus den angegebnen Blättern: wir fügen aus denselben noch Einiges von dem bey, was sie über Paris enthalten, wir wissen nicht — da nichts aus Paris zu uns gelangen kann — ob aus Privatnachrichten oder aus französischen Journalen.

Im *Odeon* (dem italien. Theater der Kaiserin) findet *Romeo e Giulietta* fortwährenden Beyfall, vornämlich über Mad. Sessi (aus Wien) und Crivelli. — Hr. Paer trat als Director dieser Oper (an Spontini's Stelle) mit Salieri's *Axur* auf — welches treffliche Werk bekanntlich zwar zuerst, zu Beaumarchais Gedicht, geschrieben, dann aber, für den Kaiser Joseph, zu ital. Text ganz umgearbeitet und so eingerichtet war, wie wir es in Deutschland kennen. So war es in Paris als eine Neuigkeit zu betrachten, und machte ausgezeichnete Glück. Mad. Sessi, als Aspasia, entzückte durch Gesang und Spiel. Auch Porto als Axur, und Tacchinardi als Tarar, ärndten viel Glück; Barilli, als Biscroma, spielte sehr gut, seine Stimme

vorzug aber im Gesange nur noch wenig. Das Aeussere der Anordnung und die Ausschmückung der Oper (auch durch Tänze) war ausgezeichnet. — Mozarts *D Juan* ist, neu einstudirt, und besser als sonst besetzt, wieder auf die Bühne gebracht worden, und macht, je öfter er gehört wird, je grösseres Glück. Mozart, heisst es in dem franz. Berichte, wird Glucks Loos haben: die Zeit wird seinem Genius neuen Glanz geben. Er trägt schon jetzt über alle Hindernisse den Sieg davon: aber man kann mit Bestimmtheit sagen, in zehn Jahren wird man ihn noch mehr begreifen und schätzen.

Vom Theater Feydeau ist Elleviou, seit 28 Jahren seine schönste Zierde, nun wirklich abgegangen und hat sich von allem Oeffentlichen zurückgezogen. (Man vergl. darüber, was früher unser Corresp. aus Paris meldete.) — Auf demselben Theater ist eine neue Oper erschienen: *Alamon, Fürst von Catanea*, in drey Acten, nach Voltaire's Erzählung von Chastel, mit Musik von Nicolo. Das Gedicht soll wenig Werth, doch einzelne ziemlich interessante Situationen haben, die nur aber schon oft dagewesen sind. Ballete, Aufzüge, Gefechte, Feste, Decorationen, Sentenzen und — Trommeln halfen ihm aber auf, so gut zu kommen. Nicolo's Musik wird sehr gerühmt: Ueberall, wo er guten Stoff fand, ist es bedeutend und wirksam. Nur wo er Momenten componiren musste, erscheint er kalt und verworren — was er denn durch Trompeten und Orchesterlärm zu verdecken sucht. Oeftere Reminiscenzen aus seinen eigenen Werken wirft man ihm vornämlich vor — wie diese denn bey einem Componisten, der so sehr viel und so schnell schreibt, auch sich mehr durch Gewandtheit als Tiefe auszeichnet, kaum fehlen können.

Miscellen.

Im Leben des *Benvenuto Cellini*, übersetzt von Göthe, wird S. 21, 24 etc., gesagt, Cellini's Vater habe ihn täglich „das Hörnchen" blasen lassen. Ohne das italienische Original zur Hand zu haben, glaube ich mit Recht zu behaupten, es müsse dort *Cornetto* oder *Cornettino* stehen: und das war nicht, wie geschehen, zu übersetzen, sondern, das erste, durch *Zinken* überhaupt, das zweyte, durch *Discant-Zinken*. Wenn auch diese letzte nicht genannt seyn sollte, so wäre er unter der ersten, allgemeinern Benennung doch zu verstehen: denn im Vorhergegangenen wird gesagt, der junge Cellini habe bey den Musiken den Discant blasen müssen. Wie übrigens jenes Instrument beschaffen gewesen sey, ist hier der Ort nicht, zu beschreiben: man schlage darüber irgend ein gutes musikal. Wörterbuch nach; und dass diese geringe Kleinigkeit hier bemerkt wird, rechtfertiget sich durch die Vortrefflichkeit des Werks selbst, in dem bey einer neuen Ausgabe selbst so etwas zu berichtigen ist, zumal da es die gewaltige Knabennatur C's charakterisiren hilft, dass der Vater ihm zumuthen konnte, halbe Tage auf diesem angreifenden Instrumente zu spielen. Der schönen Statue schadet ein kleiner Fliegenschmutz nicht: bemerkt man ihn aber, wird er doch besser weggewischt.

Viele finden es unbegreiflich, dass und warum die von der ganzen gebildeten Welt so hoch gepriesenen Werke Glucks auf das grosse Publicum bey weitem nicht so wirken, wie man, nach genugsamer Kenntniss und strenger Prüfung derselben, glaubt, dass sie wirken müssten. Die Sache wird aber leicht eingesehen, wenn man Folgendes erwägt, was ich lieber einen Andern sagen lasse,*) als dass ichs selbst sagte — einen Mann, der, in Uebung und Lehre seiner Kunst nicht nur zu seiner Zeit als der erste in der Welt dastand, sondern auch seitdem noch von keinem Einzigen übertroffen worden ist. Raphael Mengs ist dieser Mann, in seinem, allen, die es kennen, so lehrreichen Schriftchen: *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey*. Zwar spricht er in der anzuführenden Stelle von Raphael, und Gluck ist in *seiner* Kunst jenem Halbgott in der seinigen keinesweges gleich-, oder auch nur nahe zu stellen: was aber eben hier von jenem gesagt wird, passt vollkommen auch auf diesen: denn in der angegebenen Hinsicht stand er in demselben Halle des Tempels, nur aber allerdings tiefer.

„Raphael hat in der Erfindung seiner Werke gleich bey der *Bedeutung* angefangen: auf diese Weise, dass er kein Glied geregt, wenn es nicht vonnöthen gewesen und etwas bedeuten wollen, ja auch in jeder Figur und in jedem Gliede keinen Strich gemacht, ohne einigen Grund, der zur Hauptabsicht dienete, von der Erschaffung der Menschen an bis auf die geringste Regung dienet

alles in seinen Werken zu einer Hauptsache; also, da er alles Unbedeutende verworfen, ist er voller bedeutenden Geschmacks. Die Ursache aber, warum Raphaels Werke nicht einem jeden so bald wie andere Werke gefallen, ist, dass seine Schönheiten Schönheiten der Vernunft und nicht der Sinne sind, also nicht gleich durch diese gefühlet werden, bis sie den Verstand gerühret haben: alsdenn werden sie erst gefühlet. Da nun viele Menschen den Verstand von ihre schwachen Gefühle haben, so fühlen sie oft die Schönheiten dieses Malers gar nicht" — u. s. w. „Wenn in Raphaels Zeichnung etwas abgehet, so sind es die geringsten Theile. Es geben auch seine geringsten Werke Zeugnisse seines Verstandes: denn wenn er auch nur mit wenig Strichen etwas bezeichnet, so sind es gleich die Hauptsachen; und was mangelt, ist allezeit wenig, gegen das, was da ist. Das Nöthige mangelt nie, das Ueberflüssige niemals: jenes aber will erforschet seyn, wenn dies von selbst den Sinnen sich aufdringt."

Es giebt Erfindungen, von deren Nützlichkeit jedermann überzeugt ist, in deren Lobe alle Welt übereinstimmt, und die doch so unbenutzt bleiben, als wären sie gar nicht da. Welch eine lange Litaney könnte hier der deutsche Physiker anstimmen! Auch der Tonkünstler hat Stoff zu einer, obgleich kürzern. In diese gehört auch der Vorschlag, der schon vor mehrern Jahren, und oft gethan worden, den Grad der Bewegung eines Musikstücks durch ein eigenes Instrument so zu bestimmen, dass mit dessen Hülfe auch in den entferntesten Orten und Zeiten ein jeder im Stande ist, gerade dasselbe Tempo zu fassen, das der Componist haben wollte. Den Vortheil, den ein solches Instrument bringen musste, war einleuchtend. In dem grossen Gebiete der Musik, bey der Verschiedenheit des Ausdrucks, welche sie zulässt, besonders bey grössern Werken, wo das Einzelne nie aus dem Ganzen zu beurtheilen ist und uns oft nur ein gewisses Gefühl des Rechten leiten kann, das dem Ungeübteren, dem Einseitigen, dem Verwöhnteren fehlt, sind die allgemeinen Kunstwörter, Allegro, Adagio, Andante etc. bekanntlich viel zu unbestimmt, ist auch die Uebersicht der blossen Notengeltung viel zu täuschend, und beydes zu vieler Missdeutungen fähig, als dass ein jeder den wahren Sinn des Componisten daraus errathen könnte. Man bemerke nur z. B., wie verschieden das Tempo manches, selbst sehr bekannten und sehr charakteristischen Musikstücks an verschiedenen Orten genommen wird! Ich hörte, um nur Eins anzuführen, Mozarts Ouverture zum *D. Giovanni*, vom Meister selbst mit der ehemaligen Guardasonischen Gesellschaft in Prag einstudirt; ich hörte sie dann, unter andern Orten, auch in Paris, Wien und Berlin. Das Adagio nahm man in Paris um ein Unbeträchtliches langsamer, in Wien um ein Beträchtliches schneller, in Berlin fast noch einmal so schnell, als Mozart; das Allegro an allen drey Orten mehr oder weniger geschwinder, als er. — Das Bedürfniss eines Taktmessers fühlte man schon lange. Er wurde gefunden, und zwar von der Art, dass er ohne merkliche Kosten konnte angeschafft, und ohne Beschwerden, auch ohne Zeitverlust, überall, wo es nöthig war, angewendet werden. Die Erfindung wurde bekannt gemacht, von vielen Seiten lebhaft empfohlen: und sie fand doch keinen Eingang. Die Ursachen liegen nicht tief. Man denke erstens an das ganz mechanische Wesen und Thun so vieler Musiker, auch Componisten und Directoren: sie machen sich nur bekannt, was ihnen eben von Andern zu Hand und Ohr gelangt, nehmen das mehr oder weniger in sich auf, und geben es, nach ihrer Weise, wieder von sich. Dann ist es ein ziemlich gewöhnliches Schicksal alles des Neuen, was kein Aufsehen durch sich selbst macht, wenig Aufwand erfodert, einfach in seiner Herstellung ist — unbeachtet zu bleiben. Hier nun war es ja nichts besonders, von der Erfindung Gebrauch zu machen! jeder konnte es für sich in seinem Hause thun: wer es that, wurde schwerlich dafür gepriesen und öffentlich ausgezeichnet! Die Eitelkeit thut denn auch das Ihrige. Was? du solltest erst an ein Ding fragen, um etwas, das du längst weisst? wird man nicht glauben, du verstehest kein Tempo zu treffen, wenn du erst den Taktmesser fragst? und du bist doch ein wohlbestallter Director! — Endlich — und das scheint das Hauptsächlichste — keiner unsrer bedeutendsten Componisten trat auf und forderte durch Anwendung der neuen Erfindung auf seine Productionen die musikal. Welt auf, zwang sie gleichsam, diesen Schlüssel zum Verständnis seiner Werke zu ergreifen: einige weniger bedeutende, die es versuchten, hatten nicht Einfluss genug. — Ist nun auch der einsichtsvollste und geübteste Director zuweilen zweifelhaft und eingestanden

verlegen, in welchem Tempo er dies und jenes Stück nehmen soll; (eben er wird dies am wenigsten leugnen!) ist dies schon bey Werken unserer Zeit nicht selten der Fall: wie wird er es erst bey weniger einsichtigen Directoren und für künftige Zeiten seyn? Jetzt können uns noch, was das Letzte betrifft, die Verfasser selbst oder die in ihrer Schule Gebildeten belehren: aber je mehr Einer dem Andern Platz macht, die Jugend das Alter verdrängt, neue Grundsätze, neue Moden — deren es bekanntlich auch in dieser Hinsicht giebt — emporkommen, je mehr wird der wahre Geist der Compositionen, in wiefern er vom rechten Tempo abhängt, verfliegen: dass er aber davon einen sehr grossen Theil abhange, wird kein Unterrichteter in Abrede seyn. Da nun der Nachwelt, eben in der Tonkunst, ohnedem so vieles, was mit dem Augenblick verrauscht und durch keine Schriftzüge gefesselt werden kann, zu errathen übrig bleibt: sollte man sichs nicht zur *Pflicht* machen, da, wo die Mittel, *so bestimmte* Nachricht zu geben, vorhanden sind, diese dagegen zu benutzen? Ja, wären unsere jetzigen ersten Meister auch so — eigen, sich *jener* Erfindung nicht bedienen zu wollen, weil — nun, *weil* sie nicht wollten: sollten sie nicht zum allerwenigsten bey ihren grössern und bedeutendern Stücken in der Aufführung durch sie selbst vor dem Druck die Uhr heraussehen, und die Dauer jedes ganzen Satzes genau bemerken, die Zahl der Minuten aber dann beym Druck neben der Angabe des Tempo bemerken? Wäre es denn ein so Grosses und Beschwerliches, dass die Liebe zu ihrem Stück es nicht aufwiegen könnte, zweymal seinetwegen die Uhr einzusehn und dann hinzuschreiben — z. B. Allegro: Dauer: acht Minuten? —

Kurze Anzeigen.

Ouverture à grand Orchestre de l'Opéra Andromeda, par Jos. Elsner. Leipzic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Rthlr.)

Die hier genannte, in Orchesterstimmen sauber gestochne Ouverture hat als Einleitungssatz ein kurzes Adagio von 20 Takten aus F dur, das sich aber, reichlich mit Modulationen versehen, nur wenig im Haupttone aufhält, denn schon im 5ten Takte wendet sich die Harmonie nach Des dur, dann nach As dur, hierauf nach F moll, und im 16ten Takte wieder zurück nach F dur. Der Hauptsatz ist ein Agitato in F moll, in dessen zweyter Hälfte die weiche Tonart mehrere Takte lang sehr effectvoll mit der harten vertauscht wird. Hieran schliesst sich, nach einem dazwischen einfallenden Trommelwirbel, ein Tempo di Marcia aus F dur, und den Beschluss macht eine sogenannte Stretta, Allegro assai, in derselben Tonart. Ob und in wie weit diese Ouvertüre für die Oper passt, zu welcher sie geschrieben ist, kann Ref. nicht entscheiden, da er die letztere nicht kennt; aber an und für sich betrachtet ist sie, im Ganzen genommen, wirklich mit Geist gedacht, und enthält manche neue Wendung, manche sehr kraftvolle Stelle: nur wünschte Ref. hier und da noch etwas mehr gegenseitigen Bezug der einzelnen Ideen auf einander. Die Instrumentation ist sehr reich gehalten, und der Verf. hat den grössten Theil der Blasinstrumente als obligat benutzt, so dass dies Werk nur für zahlreiche Orchester brauchbar ist. Auch die Bogeninstrumente dürfen nicht zu schwach besetzt seyn, wenn die Ouverture die beabsichtigte Wirkung thun soll. Dann wird sie sie aber gewiss erreichen.

Grande Sonate p. le Pianof., comp. — par A. Schmidt. Oeuvr. 6, No. 2. des Sonat. à Bonn, chez Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 Cent.)

Der, Ref. ganz unbekannte Verf. hat hier ein, in verschiedener Hinsicht interessantes Stück, das Liebhabern von nicht geringer Fertigkeit empfohlen zu werden verdient, geliefert, ein Stück, an welchem sich wol nichts, als, wenn er einmal losbricht, das krause Drauflos-Moduliren fast durch den ganzen Cirkel, tadeln, aber weit Mehreres loben lässt: am ersten, lebhaften und kräftigen Allegro, vornämlich der ziemlich festgehaltene Charakter; am Adagio, die Zweckmässigkeit, wenn man es besonders als Einleitung zu den folgenden Variationen betrachtet, und an diesen, manches Eigene im Entwurf, und nicht wenig Angenehme in der Ausführung. Der Stich ist gut, und die wenigen Fehler sind von der Art, dass sie jeder Spieler sogleich bemerken und berichtigen kann.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten May. **Nº. 19.** 1813.

Die Fuge.

Zunächst an Dilettanten und Layen.

Unsere Zeit lässt sich in Hinsicht auf Tonkunst vielleicht mit dem dreyzehnten Jahrhundert in Hinsicht auf Poesie (in Deutschland) vergleichen. Nicht nur die weite Verbreitung einer gewissen Bildung und Geschicklichkeit in der Musik, sondern auch die eigene Gestaltung ihrer meisten Werke, wie beydes in unsern Tagen zu bemerken und in gleichem Grade nie dagewesen ist, scheint zunächst Folge des, jetzt eben auf diese Kunst fast ausschliesslich gerichteten *allgemeinen* Kunstvermögens; und die Dilettanten sind es vornämlich, die dem Strome seine fast unabsehbare Breite und ihr Bett gegeben haben, wodurch er nun mehr stürmisch aufwallt, als ruhig und würdevoll dahinzieht.

Ob eine grosse Breite, welche ohne einigen Nachtheil der Tiefe nicht möglich ist, gut, und der Kunst selbst förderlich sey, oder nicht: dies, und Verwandtes, sind Fragen, die, bleibt man im Wirklichen, Niemand ganz übe rschauen kann, und Niemand daher geradehin entscheiden sollte, so schnell man auch mit der Entscheidung zu seyn pflegt. Wissen wir doch überall nur, was damals und dort aus dem Vergangenen herausgekommen sey; nirgends aber, was aus dem Gegenwärtigen herauskommen werde: denn, wiewol zwischen gewissen Momenten der Gegenwart und der Vergangenheit mehr oder weniger Analogie statt hat; so gehören doch die Schlüsse aus dieser Analogie unter die täuschendeten — wie wir alle, auch in ganz andern, als in musischen Angelegenheiten, so oft erfahren haben. Ja, wiederholte sich sogar die Geschichte: es würde uns hierzu nichts helfen, indem sie uns selbst nicht mehr als die vorigen träfe, und wir dieselbe nicht zum zweyten Mal als solches wiedererkenneten. Darum nehmen wir an: was jede Zeit, durchgreifend, mit sich bringt, sey es was es wolle, ist gut, wo nicht an sich, doch in Beziehung auf etwas Entscheidendes; gut, nicht blos nothwendig.

Aus dieser Voraussetzung folgt aber keinesweges, dass wir nun, die Hände im Schoosse, die Zeit allein schalten lassen; vielmehr, dass wir unsere Thätigkeit ihr, und dem, was sie schafft, gemäss ordnen — dass wir, wie man sich ausdrückt, handelnd in sie eingreifen sollen. Die Zeit ist eine gemeiniglich schwer gebärende Mutter; sie bringt ihr Kind, sie bringt es sicher und auch zur gehörigen Stunde: doch meist unter Krampfen, anfangs vergeblichen Versuchen, und starkem Blutverlust. Dagegen giebt es Rath und Mittel: diese sind denn freylich anzuwenden. —

Nachdem wir dies, auf so kleine Veranlassung, erwähnt haben, bemerken wir erst, dass damit von uns selbst ihr, der Zeit, unser geringes Opfer dargebracht ist, indem wir uns viel zu sehr ins Allgemeine verstiegen. Wir kehren zurück, wiederholend: die Tonkunst, was, und grossentheils auch wie sie jetzt ist, wird vornämlich durch den Dilettantismus. Diesen bekämpfen wollen, wäre zweckwidrig, wenn es auch nicht vergebens wäre; ihn allein, ihn nach Willkür schalten zu lassen, unverständig und lässig: hingegen, ihn weiter zu bilden, auf das Höhere und Bessere zu leiten, im Sinne der Zeit für die Kunst wirksam seyn.

Der Verf. dieses Aufsatzes hat sich daher aufgegeben, dies, nach Vermögen, in Ansehung mehrerer wichtiger Punkte nach und nach zu thun. Womit er sich diesmal versucht, zeigt die Ueberschrift. Er wird, seinem Zwecke gemäss, überall nur das Nöthigste und Wesentlichste erwähnen; wer mehr braucht und mehr will, findet es in gründlichen Lehrbüchern. Der Verf. wird auch überall so zu schreiben bemühet seyn, wie es die Bestimmung dieser Aufsätze verlangt: wer dies anders will, findet es auch in gründlichen Lehr-

buchern. Zuvor sey aber noch angegeben, was er sich bey Dilettanten, und was bey Layen denkt.

Der Dilettant ist ihm der Freund der Tonkunst, welcher bey seinen Beschäftigungen mit ihr und ihren Erzeugnissen, thätig oder geniessend, blos oder doch ganz vorzüglich seinem individuellen Geschmacke folgt — jenem, ziemlich dunkeln Etwas, das er seine Empfindung, wol auch sein Gefühl nennt, und einem gewissen Zuge der Neigung, der da ist, ohne dass man recht weiss, woher. So hat denn der Dilettant bey seinen Beschäftigungen mit der Tonkunst und ihren Erzeugnissen nur ihre Beziehung auf ihn selbst vor Augen: er sucht nur eine angenehme Unterhaltung, ein anständiges Vergnügen. Hierauf giebt er seinem Denkvermögen, blos oder doch ganz vorzüglich, die Richtung, überhaupt aber eine, im Verhältnis zur Empfindung und Neigung, sehr untergeordnete Rolle; und einen Zweck ausser der Beziehung auf ihn selbst kennet er nicht, oder lässt ihn doch ziemlich gleichgültig auf sich beruhen. Ob dann ein solcher Freund der Musik von ihr Profession mache oder nicht; ob er in der Ausführung viel oder wenig, Vorzügliches oder Alltägliches leiste: darauf kömmt es hier nicht an. Aus dem Begriffe selbst scheint aber Folgendes zu fliessen: Da der Dilettant nur die Eine Seite der Sache sucht und will, liebt und übt, gemeiniglich auch sie allein kennt und schätzt, so nennet man ihn mit Recht einseitig — denn er ist es ja! Ihn zu fördern, hat man zunächst die andere Seite hervorzuheben, diese ihm anschaulich, und, gelingt es, werth zu machen.

Der Laye verhält sich zur Kunst, wie der gemeine Mann z. B. zur Religionswissenschaft. Er forscht nicht über sie, er übt sich nicht an ihr, er macht keinen Anspruch auf Entscheidungen, sie betreffend: aber er schätzt sie im Allgemeinen, nimmt gern auf, was ihm davon im Leben nahe gebracht wird, lässt dies, ohne viel darüber zu reflectiren, auf sein Gemüth wirken, wie es eben kann und will: haftet es und lässt etwas zurück, so ists ihm lieb, geht's unwirksam vorüber, so lässt er's ruhig dahingleiten. Aus diesem Begriffe selbst scheint Folgendes zu fliessen: Das allgemein Menschliche in der Kunst trifft ihn und trifft er nicht selten, und dann meist leichter, richtiger, und auch stärker, als das vom Dilettanten zu rühmen: was aber jenes nicht bezweckt, oder auch, was als äusseres Mittel zu diesem Zweck verwendet wird, interessirt ihn nicht; ihn zu fördern, hat man zunächst diesen seinen höchstachtbaren Natursinn möglichst zu erweitern und von Zeit zu Zeit neu zu beleben: mit allem andern aber soll man ihn verschonen, man würde ihn damit nur stören, über sich selbst irre machen und ihn von seinem, keinesweges unwürdigen Standpunkte hinweg, in nutzloses Hin- und Herschwenken vertreiben.

Diesen, wie uns scheint, eben so natürlichen, als wohlbegründeten Regeln wollen denn auch wir folgen; die breite Einleitung zum engen Vorhaben aber damit entschuldigen, dass sie nicht dem jetzigen allein, sondern auch dem gelten soll, was wir in der Folge daran zu schliessen gedenken.

Vor einem zahlreichen und nicht ungebildeten Publicum werden Mozarts *Requiem* und Grauns *Tod Jesu*, mithin Werke aufgeführt, die unter denen, welche hier zunächst anzuführen wären, ganz vorzüglich geachtet sind und gewiss allgemeine Theilnahme erwecken. Wird nun diese Theilnahme bey allen Sätzen dieser Werke gleich gross seyn? wird auch nur die Aufmerksamkeit bey allen gleich fest gehalten werden? Gewiss nicht! Bey einigen dieser Sätze wird man vielleicht bey drey Viertheilen der Zuhörer ein gewisses kaltes Dreinsehen bemerken, wird Leere oder Zerstreuung von den Gesichtern lesen. Und das wird ohne Widerspruch der Fall seyn beym Kyrie des *Requiem*, und bey: Christus hat uns ein Vorbild gelassen — des *Passion* *). Ganz natürlich! Wenigstens die Hälfte unsrer jetzigen Auditorien für Musik besteht aus Dilettanten: was diese, übend oder geniessend, suchen, das finden sie hier nicht, wenn sie auch, aus einer gewissen Scheu, nicht gestehen, dass ihnen diese gelehrten Sätze im Grunde wol gar zuwider sind. Das dritte Viertel bestehet aus Layen: was diese suchen, will sich ihnen hier auch nicht recht darstellen. In das letzte Viertel theilen sich Nichtige und Kenner; zu diesen beyden sprechen wir jetzt nicht.

Natürlich, sagten wir, sey jene Erscheinung: aber unerfreulich ist sie gewiss auch; unerfreulich, was die Zuhörer, unerfreulich, was deren Einfluss

*) Anm. Vielleicht auch bey einigen Arien der letztern: wir übergehen sie hier aber, um uns von unserem Ziele nicht zu entfernen.

auf die Künstler, und vermittelst dieser auf den Zustand der Kunst selbst betrifft. Wer die Fuge bey seinen Uebungen und Genüssen ganz fallen lässt und aufgiebt, der giebt eben damit nicht nur überhaupt eines der trefflichsten Bildungsmittel seines Geistes und seiner Geschicklichkeit für Musik auf; sondern ein Bildungsmittel, das in eben dem, wozu es führt, schlechterdings durch kein anderes ersetzt werden kann. *) Er giebt aber auch eine Gattung auf, die ihm, näher und recht betrachtet, einen würdigen, wahrhaft edlen Genuss gewähren könnte; ja, die ihn erst fähig macht, (und das möchte eben für den Dilettanten die Hauptsache seyn,) auch das innere Wesen, den eigentlichen Gang, den wahren Gehalt bedeutender Werke des freyen Styls zu erkennen, zu würdigen, und recht vollgültig zu geniessen.

Unerfreulich müssten wir jene Erscheinung aber auch rücksichtlich ihres Einflusses auf die Künstler, und vermittelst dieser auf den Zustand der Kunst selbst. Künstler und Publicum stehen stets in Wechselwirkung: was dies beharrlich nicht will, wird jener beharrlich nicht liefern — er müsste sich denn seiner Idee von Kunst als ein Held aufopfern wollen, wie Mozart, der einem seiner Verleger (Hoffmeister n) auf dessen Eindringen: Schreib populärer, sonst kann ich nichts mehr von Dir drucken und bezahlen! zur Antwort gab: Nun, so verdien' ich nichts mehr, und hungere, und scher' mich doch den Teufel drum! Wie wenig es Sache dies aber sey, und seyn könne, braucht nicht erst gesagt zu werden. — Daraus muss nun nicht blos der Nachtheil erwachsen, dass wir in dieser Gattung — die doch, in gewisser Hinsicht, der Gipfel und das Vollkommenste der ganzen Kunst bleibt — immer weniger erhalten, sondern auch, dass, wenn sich die Künstler weniger darin üben, selbst ihre andern, freyen Werke nothwendig nach und nach flacher und leerer werden, immer weniger wahren Kunstgehalt und Charakter bekommen, auch immer weniger von Dauer bleiben, so dass sie, nach Sättigung der Neugierde und nach Genuss ihrer einzigen Reize in Nebendingen, vergessen, ja zum Ekel werden. **) Es kann nun einmal kein Tonkünstler ein grösseres, wirklich bedeutendes, und auf die Dauer befriedigendes Werk — nicht etwa nur für die Kirche, sondern von welcher Gattung es sey, liefern, wenn er nicht, wenigstens regelmässige und technisch vollständige Fugen zu schreiben vermag: er kann es so wenig, als ein Maler irgend ein grösseres, wirklich bedeutendes, und auf die Dauer befriedigendes Gemälde liefern kann, wenn er nichts von dem versteht, was in seiner Kunst Composition heisst. Ja, so wenig dieser selbst einfache, vereinzelte Gegenstände, z. B. Portraits, Blumen, einzelne Baumgruppen, ausser etwa einmal durch ein glückliches Ungefähr, geistreich und gehörig behandeln kann ohne Kenntniss jenes Theils seiner Kunst und ohne Geschicklichkeit darin, so wenig kann jener selbst einfache, vereinzelte Gegenstände, z. B. Lieder, Variationen, kleinere Sonaten, ausser etwa einmal durch ein glückliches Ungefähr, geistreich und gehörig zu behandeln im Stande seyn ohne Kenntniss und Geschicklichkeit in dem Theile seiner Kunst, von welchem hier die Rede ist. —

So verlieren also die Producte, es verlieren die Künstler, es verlieren die höher ausgebildeten Kunstfreunde, ja, es verlieren selbst die Dilettanten und Layen, und zwar direct und indirect, wenn die Fuge vernachlässigt wird: sie wird aber bey dem jetzt so entscheidenden Einfluss der Dilettanten vernachlässigt werden, wenn wir nicht diese selbst dafür gewinnen. Lasset uns dies versuchen! —

Ich rede einen Dilettanten im Namen aller derer an, die überhaupt verständig mit sich reden lassen.

Giebst du mir wol zu, Freund, dass das Denken beym Geniessen möglich sey? Du wirst es zugeben müssen: du hast ja schon unzählige Mal die Erfahrung davon gemacht. Wenn du ein bedeutendes Gedicht auch nur so weit verstehen wolltest, dass du wirklich einigen Genuss davon hättest, so musstest du dabey denken; und wenn du Genuss davon gehabt, so hattest du dabey gedacht. Desgleichen wenn bedeutende, charakteristische Darstellungen eines vorzüglichen Schauspielers dich erfreuet hatten; oder wenn du ein bedeutendes

*) Anm. Wer dies und das unmittelbar Folgende nicht auf Treu' und Glauben annehmen will, der befrage irgend einen gründlichen Musiker, da es hier nicht ausgeführt, aber sehr leicht, und über allen Zweifel hinaus, dargethan werden kann.

**) Auch von diesem gilt, was in der vorigen Anmerkung gesagt worden; und wer zum Ueberfluss einen handgreiflichen Beweis aus seiner eigenen Erfahrung haben will, der erinnere sich z. B. der frühern Quartetten von Pleyel und deren von Mozart, so wie des Schicksals beyder, und ihrer Wirkung auf ihn selbst.

Gemälde mit Vergnügen angesehen hattest. Das Gemälde wäre dir fast nur als eine Tafel mit allerley Farben neben einander gestellt, vorgekommen, hättest du nicht wenigstens erforscht: was stellt es vor? und wie ist nun durch diese Gestalten, durch diese ihre Bewegungen, Mienen u. s. w. das, was es vorstellen soll, ausgedrückt? Eben so mit der Musik. Ein Musikstück müsste dir fast blos als eine Menge von allerley Tönen, zu und nach einander angegeben, vorgekommen seyn, wenn du auf ihre Verknüpfung, Folge, Absicht etc. gar nicht geachtet hättest: und den Reiz, den dort die Farben, hier die Töne, an und für sich, ohne dass du irgend, und an irgend etwas gedacht, blos auf deine Sinne gemacht hätten, würdest du wenigstens kein wahrhaft menschliches Vergnügen, keinen eigentlich menschlichen Genuss nennen wollen. So hast du also tausendmal selbst erfahren: das Denken ist beym Geniessen möglich.

Hast du aber diese Erfahrung gemacht, so ist dir nothwendig auch die zweyte zu Theil worden: das Denken stört und mindert den Genuss nicht, sondern mehrt und erhöhet ihn — das Einzige vorausgesetzt: es wird nicht auf ganz untergeordnete Nebendinge gerichtet. Sahest du z. B. Iffland als *Lear* auftreten, und seine Gestalt, die Haltung seines Körpers, sein Schnitt etc. fielen dir gleich im ersten Augenblick auf, du fandest dich schon dadurch gereizt, zu erfahren, was das alles wolle, und bald geleitet, zu finden: es solle dir eben diese ganz eigenthümliche Mischung von Kraft u. Schwäche, von Härte und Liebe, von mächtigem König und gedrücktem Greis, andeuten: so fasstest du gewiss nun diesen Gedanken fester, fandest ihn im Laufe des Stücks immer mehr entwickelt, immer klärer und bestimmter im Bilde dir vorgehalten: du folgtest also dem Dichter und dem Schauspieler zugleich denkend und empfindend durch das Ganze; und da konnte es gar nicht fehlen, dein Genuss wurde durch dieses dein Denken nicht nur nicht gestört und gemindert, sondern gemehrt und ungemein erhöhet. Nur in dem Falle wäre dem Denken dir hinderlich gewesen, wenn du z. B. gleich beym Auftreten Ifflands nur hättest achten und dann vornämlich sinnen wollen über seine ganz ungewöhnlichen — braunen Stiefeln: ob sie vielleicht in Lears Zeit üblich gewesen u. dergl. Ganz dasselbe ist es nun mit der Musik. Ziehe die Parallele selbst, da sie hier auszuführen ganz unnöthig und obendrein weitläufig wäre. Um sie dir Anfangs zu erleichtern, denke an Werke, wo Dichtung und Auge dir nachhelfen — also zunächst an die Oper, denke an einzelne ganz vorzügliche Opern, z. B. an Glucks *Iphigenia in Tauris* und Mozarts *D. Juan*, an deren Absicht und Charakter im Ganzen, an Absicht und Charakter ihrer Hauptpersonen im Einzelnen — beydes in Hinsicht auf die Musik. Hast du dies zu Betrachtende auch nur einigermassen im Klaren und folgst damit dem Stücke; so wird ganz unbezweifelt dein Genuss daran ungemein erhöhet und veredelt werden.

Nun wirst du aber keinen Augenblick in Abrede seyn, dass der bessere Mensch überall, mithin auch bey seinen Genüssen, das Höhere suchen und es dem Niedern vorziehen soll, dass dies Suchen, dies Vorziehen ihn ja erst zum bessern Menschen macht; dass es ihn von Andern allein wesentlich auszeichnet, und er sichs deshalb als Pflicht vorsetzt. Das darf nun in der Kunst, darf mithin auch in der Musik, nicht anders seyn, und, was Genüsse anlangt, in der Kunst um so weniger, da es ja deren Bestimmung und Zweck ist, höhern und reinern, als blos sinnlichen Genuss zu gewähren, eben dadurch aber zur Veredlung des Menschen von Seiten seiner Empfindungen und Neigungen vorzüglich zu wirken. Indem nun, wie du gesehen, auch zugegeben hast, der höhere und lebendigere Genuss (auch an bedeutenden Werken der Tonkunst) sey ohne Denken beym Geniessen nicht möglich: so folgt unabwendbar: willst du, auch in Absicht auf Musik, unter die Bessern gehören, so musst du beym Geniessen zugleich denken *wollen*. Du gehörest unter die Schlechtern u. Gemeinen, wenn du von der Musik blos ihren sinnlichen Reiz für das Ohr verlangst, blos diesen aufnimmst; du stehest noch nicht viel höher, wenn du dich (mehr männlich) blos an die Instrumente und ihre Handhabung, blos an Ueberraschendes und auf andere Weise ohne alles dein Zuthun Wirkendes hältst, oder auch, wenn du (mehr weiblich) nichts beym Anhören und Ueben der Musik willst, als, mit Resignation auf alle freye, selbstbewusste Geistes-Thätigkeit, in eine Art gehaltloser, sinnlicher Behaglichkeit, oder doch in eine ganz unbestimmte Träumerey und in einen gewissen leichten Kitzel der Phantasie, versetzt zu werden. Denn wiewol du hier nicht ganz ohne Gedanken bist, so hat doch deine Denkkraft einen äusserst untergeordneten Antheil, und ist auch nur auf Untergeordnetes im Kunstwerke, ist auf die Mittel, nicht auf den Zweck,

und zwar auf sehr untergeordnete Mittel an diesem — ist auf die krausen Stiefeln *Lears* gerichtet.

Wünschest du nun aber jenen höhern und lebendigern Genuss, willst du mithin, da dieser ohne Denken beym Geniessen nicht möglich ist, dich des ersten nicht entschlagen: so dürfen dir auch die Werke, die — wie manche das Empfinden mehr als das Denken, so das Denken mehr als das Empfinden in Anspruch nehmen, nicht gleichgültig seyn. Du musst wenigstens beym Anhören derselben ernstlich auf sie merken, beym Ueben sie nicht ganz abweisen, musst bey beydem wenigstens versuchen, ihnen ihre rechte Seite abzugewinnen, dich für diese interessiren, und *anfänglich*, bis du mit ihnen etwas näher umzugehen dich gewöhnt, und dich auch für sie mehr ausgebildet hast, es darauf ankommen lassen, ob und wie sie auf deine Empfindung wirken wollen, oder nicht. Von jener Art ist nun die Fuge: von dieser Art muss also dein Benehmen gegen sie seyn.

Willst du aber dies an dem deinigen machen, so brauchst du weiter nichts — denn Empfänglichkeit für Musik im Allgemeinen besitzest du ja — als eine Handleistung, *wie* du eben bey diesen Werken (bey Fugen und fugirten Stücken) deine Denkkraft zunächst beschäftigen — mit andern Worten: worauf du eben bey ihnen zuvörderst achten, und in welcher Ordnung und Methode du das sollst. Zu dieser Handleistung erbiete ich mich dir, nicht als ob ich dir etwas zu sagen hätte, das unerhört wäre, und weder von gründlichen Musikern, noch aus guten Lehrbüchern gelernet werden könnte, sondern weil ich hoffe, es dir mehr in deiner Weise, mithin bey dir ansprechend, sagen; weil ich überhaupt auf diesem meinem Wege eben dir glaube näher treten zu können. Nur zum Ersten und Wesentlichen führe ich dich: hast du dich in diesem geübt, so findet sich's mit dem andern theils von selbst, theils wird dir die ganze Sache dann so lieb geworden seyn, dass du es schon nicht lassen kannst, auch das Fernere und Zufälligere dir bekannt zu machen. —

(Der Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN

Berlin, den 26sten Apr. Wegen unterbrochnen Postenlaufs erhalten Sie erst jetzt die Uebersicht des Februars und Märzes: denn selbst in diesen Wochen hat es den Freunden der Tonkunst nicht an manchen Erheiterungen gefehlt.

Den 25sten Febr. war das 5te Abonnements-Conc. für Rechnung der königl. Theaterkasse. Die Ouverture zu *Egmont* von Beethoven eröffnete es. Dem. Schmidt sang ein Recitativ und Rondo von Righini, Hr. Hertel spielte ein Violinconc. von Kreutzer, Hr. Semler ein Violinconc. von Rolle, worauf Dem. Schmidt und Hr. Stürmer ein Duett von Righini sangen. Auf vieles Begehren wurden Adagio und Allegro aus der vom Ritter Seyfried fürs ganze Orchester arrangirten Mozartschen Klavier-Phantasie wiederholt, und fanden vielen Beyfall. — Am 10ten März, dem Geburtsfeste der hochsel. Königin, wurde zum Besten der Luisenstiftung und des Luisenstiftes im Schauspielsaale ein interessantes Concert gegeben, das vom königlichen Orchester unterstützt wurde. Der Frühling aus Haydns trefflichen *Jahreszeiten* füllte den ersten Theil, in dem Dem. Schmidt, und die Hrn. Stümer und Blume die Solopartien vortrugen. Der zweyte Theil gab die grosse Symphonie aus D dur von Beethoven; dem Naumanns herrliche Messe aus As dur (in der Mad. Müller und Lanz, und die Hrn. Eunike und Gern die Solopartien sangen,) und den, von Dem. Meyer schon vor einigen Jahren gedichteten und von der Frau v. Knobloch ausdrucksvoll componirten Trauergesang am Grabe der Unvergesslichen. — Den 12ten gab Dem. Schmalz Concert im Opernsaale. Mit ihrer oft gerühmten Stimme sang sie zwey Scenen mit Chor v. Perotti und Zingarelli, und mit Hrn. Eunike ein Duett von Nasolini. Hr. Tausch jun. blies ein Klarinett-Conc., und Hr. Töpfer, ein neuer Gewinn unsers trefflichen Orchesters, spielte Adagio und Polonaise von Hrn. Desforges auf dem Violoncell. — Den 16ten gab der königl. Musikdir., Hr. Seidel, Conc. im Schauspielsaale. Die kräftige Ouvertüre aus Righini's *Tigranes* eröffnete den überreichen Abend. Dann folgte eine neue Composition des Hrn. Seidel, *Zephyr und Sturm*, von Dem. Schmalz und Hrn. Blume gesungen; ein würdiges Gegenstück zu des Componisten grauem *Thurm am See*. Beyde verdienten auch ausser Berlin bekannter zu werden, als sie schon sind; indess hat wenigstens Bayerns kunstliebender König dies laut anerkannt. Hr. Schulz blies ein schönes Conc. für die Flöte von Bähr, so wie Hr. Henning d. Aelt. ein von ihm gesetztes beyfallswürdiges Divertissement für die Violine

schön vortrug. Den Beschluss machte Cherubini's tiefgedachte Cantate auf Haydns Tod mit (aus dem Terzett gezogenen) Chören, von Dem. Schmidt, und den Hrn. Kunike und Stümer vortrefflich executirt. — Den 19ten gab der königl. Kammermus. Hr. G. A. Schneider, ein von ihm in Musik gesetztes Oratorium, *die Geburt Christi*, gedichtet vom Freyherrn von Seckendorff, genannt Patrik Peale. Die Zeit, in die das Concert fiel, war zu unruhig, als dass man das Werk des Hrn. Schn. hätte genau würdigen können; eine wiederholte Aufführung, wozu man den fleissigen Verfasser öffentlich aufgefordert hat, wird mich hoffentlich bald zu demselben zurückführen. Mehrere einzelne Partien bewähren den guten Ruf des Componisten. — Den 21sten gab Hr. Tombolini Conc. im Theatersaal. Mit seiner ganz ausgezeichneten, weit umfassenden Stimme sang er Recitative und Arie von Puccitta mit Chören und einem Adagio, das Hr. Pohl mit der Harmonika begleitete, eine Cavatina von Nicolini, und mit seiner Schülerin, Dem. Hansmann, zwey Duetten von Puccitta und Paver. — Den 25sten ward zum ersten Mal und seitdem noch einige Mal gegeben: *Johann von Paris*, Singspiel in 2 Acten, mit Tanz, zur beybehaltenen Musik von Boyeldieu, aus dem Französ. des St. Just frey übersetzt von C. Herklots. Den grossen Eindruck, den dies Stück in Paris und Wien gemacht hat, konnte es natürlich eben jetzt hier nicht machen, obgleich Mad. Müller (Clara) Hr. Unzelmann, (Grossseneschall) Hr. Rebenstein, (Johann) Mad. Funke (Olivier) und Hr. Gern (Pedrigo) alle ihre Kunstfertigkeiten aufboten. Am meisten gefielen das Finale im 1sten Acte — besonders die Scene der Clara —; im 2ten Acte das Duett zwischen Olivier und Lorezza (Dem. Gern); Dee Romanze liebliche Klage etc., und Oliviers Romanze: Dein Troubadour etc.

Stockholm, den 2ten April. (Einige frühere Schreiben sind nicht eingegangen. Aus einem vom Januar, das spät eingelaufen, holen wir nur nach, dass man Naumanns *Gustav Wasa* wieder auf die Bühne gebracht und mit vielem Beyfall gegeben hat. Vor allen haben sich darin ausgezeichnet, Hr. Karsten, als Christiern, und Hr. Landström, als Gust. Wasa.)

Oper. *La femme colère*, schwedisch, mit Musik von Struve. Die Ausführung war nur mittelmässig. *Une Folie*, ebenfalls schwedisch; die Ausführung im Ganzen etwas besser. *Adolphe et Clara*, französisch, die Hauptpersonen — Mad. Henri, (Clara) Hr. Dupuy, (Adolph) u. Hr. Hjortsberg (Limburg) — ausgezeichnet brav. *Kuluff*, schwedisch, mit d'Alleyrac's Musik, nur leidlich. *Iphigenia in Aulis* von Gluck, gut einstudirt; vom Orchester sehr brav ausgeführt. Agamemnon, (Hr. Kingmann) leidlich; Clytemnestra, (Dem. Thunberg) ganz schlecht; Iphigenia (Dem. Frösslind) und Achilles, (Hr. Landström) sehr lobenswürdig; Patroclus (Hr. Seemon) schlecht, Calchas, (Hr. C. Preumeyer) leidlich, Diana, (Dem. Clevberg) schlecht.

Concerte. Den 7ten April im Rittersaale *Alexandersfest* oder die Macht der Töne.*) Solopartien: Hr. Collin, ein Dilettant, und Hr. Crælius, sangen sehr gut; Dem. Thunberg und Dem. Wäselin befriedigten weit weniger, sangen jedoch nicht schlecht. Die Harfenpartie wurde von Hrn. Carlson sehr mittelmässig gespielt. Die Chöre gingen sehr gut. Hrn. Dupuy, der das Orchester anführete, hätten wir, den Takt nicht, wie es hier und auch in verschiedenen, in der Folge anzuführenden Concerten geschahe, mit Fussstampfen zu bezeichnen. — Zwischen beyden Abtheilungen der Cantate trug Hr. Ries, der rühmlichst bekannte Componist und Virtuos auf dem Pianoforte, von ihm selbst geschriebene Variationen über Mozarts Theme aus *Figaro*, auf diesem Instrumente ohne Begleitung vor, und wie es zu erwarten war, meisterhaft. Wenn sein Spiel dennoch nicht ausgezeichnete Wirkung machte, so ist es wol nur der unvortheilhaften Stellung des Stücks zwischen so volltönende, rauschende Musik zuzuschreiben. — Den 11ten, Benefice-Conc. für Hrn. Conc. Preumayr im Opernsaale. Ouverture v. Winter, gut ausgeführt. Fagottconc. mit Janitscharenmusik, von Hrn. Pr. sehr gut vorgetragen, vorzüglich das Adagio und die Polonoise. Schade nur, dass es vom Orchester (unter Anführung des Hrn. Müller) nicht besser geleitet wurde! Recit. und Arie — letztere von Dem. Thunberg ziemlich gut, ersteres in einigen Stellen falsch gesungen. Schwedisches Nationallied mit Variationen, v. Hrn.

*) Anm. Wie es scheint, mit Winters, nicht mit Händels Musik. d. Redact.

Crusell eigentlich für drey Fagotte und Contrabass componirt. Dem letzten wurde diesmal noch ein Violoncell zugesellt, das, da es immer nur in Octaven mitging, doch der Spieler desselben (Hr. Mogelin) nur einen Nasenton hervorbrachte, der sonst guten Wirkung beträchtlich schadete. Die drey Brüder Preumayr und Hr. Wirthe (Contrab.) trugen ihre Partien meisterhaft vor. Das Finale war nur versprochen, nicht gegeben. Dann gab man *le Concert interrompu* v. Berton, worin Hr. Dupuy sehr gut spielte. — Den 12ten gab Hr. Ries sein zweytes Conc. Die Ouvert. von seiner Composition ging gut und machte viel Effect. Ein neues Pianoforte-Conc., ebenfalls von seiner Compos., und von ihm selbst gespielt, wurde vom Orchester, das dieser Tonart, Cis moll, freylich nicht gewohnt war, durch viele falsche Griffe, besonders in einem Tutti des Rondo, entstellt. Dem. Wäselie sang eine Arie von Federici schlecht genug, ein Feuermarsch und Finale v. Ries wurden dagegen gut eingeführt. Derselbe wiederholte dann die zu seinem ersten Conc. von ihm vorgetragenen Variat. über einige schwedische Nationallieder. Hr. Collin sang eine Mozartsche Arie recht brav; dann gab Hr. Ries eine freye Phantasie auf dem Pianof., zu welcher er verschiedene Themata bekommen hatte, und darunter auch etc. (B A C H) woraus er denn einen, zwar kurzen, aber schönen Fugensatz bildete. Sein geistreiches, feuriges und sehr präcises Spiel fand den wohlverdienten Beyfall. So auch seine Compositionen, die an Ideen reich, fast durchgängig wohl zusammenhängend und ausgearbeitet, und mithin auch Beweise von seinen gründlichen Kenntnissen sind. Jenes Conc. war originell und sehr schön geschrieben. Reminiscenzen, besonders aus Beethovenschen Compositionen, die man ihm vorgeworfen hat, haben wir in seinen neuesten Arbeiten eben nicht gefunden. — Den 16ten gab Hr. Berwald sein St. Petersburg Conc. Auf eine Ouvert. von seiner Compos. folgte ein, ebenfalls von ihm componirtes Violinconc., das er selbst spielte. Dem. Wäselius und Hr. Crälius sangen ein Duett aus Righini's Tigranes gewiss nicht gut. Ein von Hrn. Dupuy comp. Adagio und Rondo für den oblig. Fagott wurde durch Hrn. Fr. Preumayr meisterhaft vorgetragen. Dann spielte Hr. Ries Beethovens grosses, treffliches Pianoforte-Concert aus C moll, E dur, C moll, und zwar ausgezeichnet schön. Rode's Variat. aus A dur, von Hrn. Beerwald gesp., beschlossen, denn das Finale erschien auch diesmal nur in der Ankündigung. Seine Compositionen haben viele schöne Stellen, erinnern aber oft gar zu nahe an andere vorzügliche Werke, z. B. die Ouvert. zu d. *Wasserträger*, Haydns Jagd in den *Jahreszeiten etc.*, das Conc. an verschiedene Rode'sche und Viotti'sche Concertsätze. Sein Spiel verdiente und fand Beyfall. Sein Ton ist nicht stark, aber rein, schön, klar und angenehm; sein Vortrag nett und präcis, sein Ausdruck gefühlvoll und sehr einschmeichelnd. Imponirt sonach auch sein Spiel nicht eben sehr, so muss es überall desto angenehmern Genuss gewähren. Des Rode'schen Variat. wurden zu geschwind genommen, und daher Einiges derin etwas undeutlich. Das Orchester ging, ungeachtet der Fusstritte des Hrn. Dupuy, sehr ungleich und unsicher. — Den 21sten gab der berühmte Bernh. Romberg, aus Russland angekommen, ein Conc. Das erste Allegro der Mozartschen Meistersymphonie aus G moll eröffnete es, und ging gut. Dann spielte Hr. Romberg ein Violoncellconc., von ihm comp., und, Ref. weiss nicht recht, warum? die Reise über den St. Bernhard genannt. Eine Paersche Arie wurde von Hrn. Collin ausgezeichnet brav gesungen. Divertissement für das Violoncell mit Begleit. von zwey Violinen, Alt und Contrabass, comp. und gespielt von Hrn. R. Terzetto buffo von Naumann, sehr gut vorgetragen von Mad. Landström, geb. Frösslund, Mad. Sevelin, geb. Thunberg, und Hrn. Carl Preumayr. Fast scheint es, dass die Stimmen beyder Ersten sich gebessert haben, seit sie verheyrathet sind. Rondoletto für d. Violoncell mit Begl. von zwey Viol., Alt und Contrabass, comp. und gesp. von Hrn. R. Ueber sein Spiel ist nicht nöthig, erst etwas zu sagen: die ganze musikal. Welt kennt es und ist über wenig Virtuosen so einig, als über ihn. Er erhielt einen ungetheilten Beyfall bey ganz vollem Hause; ja man empfing ihn, noch ehe er spielte, mit lauter Auszeichnung — was hier mit fremden Künstlern nie, oder doch höchst selten zu geschehen pflegt. Hr. Wirthe verdient Lob wegen der Delicatesse, womit er jene zwey schwächer besetzten concertirenden Stücke auf dem Contrabass begleitete. — Den 30sten gab unser Hr. Crusell sein Conc. im Opernsaal. Eine Ouvert. v. Steibelt fing es an. Dann spielte Hr. Cr. das von ihm componirte und in Leipzig bey Kühnel gestochene Klarinettconc., und zwar spielte er durchgehends

mit der von ihm schon bekannten Meisterschaft. Gans vortrefflich sang Mad. Campi eine Arie von Nasolini und gefiel sehr. In der That muss man den Hrn. Kuster und Crähius sehr danken, dass sie diese ausgezeichnete Sängerin gebildet haben: Ref. thut dies zu seinem Theile hier öffentlich und von Herzen. Ein Andante mit Polonaise für das Violoncell, comp. und gesp. von Hrn Romberg, erhielt den rauschendsten Beyfall. Dann wurde Nicolo's *Aschenbrödel* aufgeführt, worin nur Hr. Landström, als Ramiro, und Mad Landstrom als Aschenbrödel, genannt zu werden verdieneten.

Die letztern Versammlungen der *Musikgesellschaft* enthielten zwar einiges Interessante, doch nichts, wovon ich glauben könnte, es könne euch Auswärtigen davon zu lesen nicht gleichgültig seyn.

KURZE ANZEIGEN.

Ouverture de l'Opéra Ulysse et Circe, pour 2 Viol., 2 Flût., 2 Hautb., 2 Clar., 2 Bass., 2 Cors, 2 Tromp., Timbal., 3 Tromben., Viole et Basso, comp. par Bernhard Romberg. Oeuvr. 26. à Leipzig, chez Kühnel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Da diese treffliche Ouverture schon durch die Aufführung der Oper selbst in Berlin und Wien, und die Berichte darüber in dieser Zeitung, noch mehr aber durch die Aufführung in mehrern Concerten des Componisten an verschiedenen Orten, bekannt ist: so wird es kaum nöthig seyn über sie etwas, ausser ihrer Erscheinung im Druck, zu sagen, um alle Directionen auf sie aufmerksam zu machen. Sie ist, im Vergleich mit vielen neuen Ouverturen, nicht lang und nicht schwer, aber, bey lebendiger, kräftiger Ausführung, die sie durchaus verlangt, von trefflicher Wirkung — feurig, klar, consequent in der Ausarbeitung, und mit grosser Kenntniss der Eigenthümlichkeit aller hier vereinigten Instrumente geschrieben. Eine, wenn auch kurzer, langsam feyerlicher Einleitungssatz wäre ihr, zur Vermehrung des Effects, wol zu wünschen gewesen; und wiewol sich eben bey diesem so besonnenen, denkenden Künstler voraussetzen lässt, dass er bey der Oper selbst guten Grund gehabt haben mag, von dieser Gewohnheit abzugehen: (Ref. kennet die Oper selbst nicht:) so hätte er doch vielleicht hier, bey dem besondern Abdruck für Concerte, solch eine Einleitung hinzusetzen sollen.

Zwölf vierhändige Walzer für's Pianof. — — *von Aug. Mühling.* Op. 6. Nordhausen, b. Nitsche. (Preis 12 Gr.)

Der, wie es scheint, zu ernster harmonischer Ausarbeitung vorzüglich geneigte Verf. nimmt vom deutschen Tanze fast durchgehends nur die allgemeine, äussere Form auf, und erfüllt in derselben möglichst bedeutende Gedanken, in oft sehr gut verbundenen und überhaupt nicht wenig gelungenen, harmonischen Beziehungen auszuprägen. So sind diese Tänze nicht blos vierhändig, sondern auch recht eigentlich vierstimmig geworden, und für die, welche so etwas zu schätzen wissen, interessant. Zuweilen möchte aber der Verf., eben für diese Form, doch wol zu künstlich, und daher zu ungefällig geschrieben haben, wie z. B. in No. 10. Dass sich die Tonkunst von ihm wahrhaft Vorzügliches versprechen dürfe, zeigt selbst das kleine Werkchen.

Trois Sonates progressives p. le Pianof., comp. par N. Baldenecker. Oeuvr. 24. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Haben Zöglinge sich durch fleissiges Spielen eigentlicher, kleiner Uebungsstücke fähig gemacht, etwas Zusammenhängendes zusammenhängend vorzutragen: so werden ihnen diese kleinen, sehr leichten Sonaten gewiss vor vielen ähnlichen willkommen seyn. Sie haben Leben, Mannigfaltigkeit und viel Gefälliges, wie es besonders für junge Seelen gleich anspricht; sind bald zu fassen, handgerecht, und weder ohne Eigenthümlichkeit, noch ohne Sorgfalt geschrieben — letzteres bis auf einige wenige Stellen, wo die Schreibart reiner seyn sollte. So z. B. S. 8, Syst. 2, 3, 4. sollte, statt des sechsmaligen B. im Tenor, Ais gesetzt seyn.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten May. N°. 20. 1813.

Die Fuge.

Zunächst an Dilettanten und Layen.

(Beschluss aus der 19ten No.)

Dass eine Fuge ein von allen andern verschiedenes, mehrstimmiges Musikstück sey, weisst du schon; du weisst auch, dass es sich von den andern zunächst durch Folgendes unterscheidet. Ein einzelner, gleich Anfangs von einer Stimme ganz bestimmt und einfach ausgesprochener Hauptgedanke (Hauptsatz) herrscht durch das ganze Stück. Dieser Gedanke wird von den übrigen Stimmen, wie sie nach und nach eintreten, aufgefasst, und, stets wiederkehrend, vorgetragen: was ihm aber beygesellet wird, bleibt ebenfalls durch das Ganze festgehalten und wechselt nur durch Vertheilung an die verschiedenen Stimmen. Jede von diesen ist mithin, und in gleichem Maasse, Hauptstimme, jede in gleichem Verhältnis obligat und hervorstechend. Wird ja noch ein Zwischensatz hin und wieder angebracht, so muss er aus einem dieser Hauptgedanken genommen, oder doch ihnen analog seyn. Das Ganze des Stücks hat, in der Regel, keine weitern Einschnitte und Ruhepunkte, sondern strömt in einem Gusse fort, bis es, in seiner Folge immer enger und lebendiger zusammengedrängt, alles ausgesagt hat, was der Meister in dieser Form über die gewählten Gedanken zu sagen vermochte.

Jener erste Hauptgedanke ist und heisst das *Thema* — wol auch das Subject oder der Führer (*Dux*), der zweyte, welcher die feststehende Begleitung desselben bildet, das *Gegenthema* — wol auch das Contrasubject, oder die Gegenharmonie; jene ausfüllenden, aus dem Hauptgedanken genommenen oder doch ihnen analogen Nebensätze heissen die *Zwischenharmonie*; und soll der erste der Hauptgedanken (das Thema) da, wo er in einer andern Stimme und auf einer andern Stufe der Tonleiter eintritt, einen besondern Namen erhalten, so nennet man ihn den *Gefährten*, (Comes) auch wol die Antwort. Ist die Fuge blos aus dem Thema, dem Gegenthema, und einer Zwischenharmonie gewebt, welche aus jenen genommen ist: so heisst sie eine *strenge* Fuge; ist die Zwischenharmonie nicht aus jenen genommen, sondern ihnen nur analog, vielleicht ihnen nur in der Empfindung oder in der gewählten Figur ähnlich: so heisst sie eine *freye* Fuge. Wird ein Stück als eine strenge Fuge begonnen und ihr Haupt- und Gegenthema durch die vier Stimmen, aber nicht viel weiter geführt, oder, werden sie zwar etwas weiter, aber auch mit noch mehr Nebengedanken, als die freye Fuge, behandelt: so heisst der Satz nicht Fuge, sondern nur *fugirt* (fugenmässig bearbeitet) *)

Damit dir dies ganz anschaulich und geläufig werde, lass es mich dir in Stücken, die dir ganz gewiss bekannt und gleich zur Hand sind, nachweisen. Das Kyrie in Mozarts *Requiem* ist eine strenge; das Allegro der *Ouvertüre zur Zauberflöte* eine freye Fuge: und beyde sind, was sie seyn wollen, in grösster Vollkommenheit. Fugirte Sätze der ersten angeführten Art sind die trefflichen: Seine Tage sind abgekürzet — und: Seine Seele ist voll Jammers — im ersten Chor der Graun'schen *Passion*, fugirte Sätze der zweyten Art findest du jetzt öfters in grössern Instrumentalwerken, namentlich von J. Haydn, z. B. im Finale seiner Symphonie aus D dur, Part. b. Breitkopf u. Härtel No. 4. Betrachte nun eines oder das andere dieser Stücke genauer, um erst daran zu entdecken, was ihm als das Wesentliche der ganzen Gattung, und was von den Bestandtheilen dieser gesagt worden ist: du wirst das nicht verfehlen können, dann vergleiche die angeführten Stücke unter einander,

*) Anm. Die Doppelfuge wird, als selten vorkommend, und, für diejenigen, welchen obiger Aufsatz bestimmt ist, zu übersehen auch zu schwer, absichtlich hier übergangen.

und du wirst auch leicht bemerken, wie sie alle zwar unter diese Gattung gehören, aber jedes eine besondere Art bezeichnet. Sie weiter zu studiren, kann man die, dem Dilettanten, der nur einen würdigen Genuss sucht, nicht eigentlich zumuthen: dieser muss aber beym Anhören oder Durchspielen von Fugen und fugirten Sätzen an finden, lenke deine Aufmerksamkeit also — vorausgesetzt, du hast dir Obiges deutlich und geläufig gemacht!

Achte erst auf nichts, als auf das Hauptthema in allen seinen Eintritten, Gängen und Wendungen durch alle Stimmen, vom Anfang bis an Ende des Stücks, so dass du ihm überall mit deinen Gedanken ganz bestimmt nachgehest, und es überall klar und deutlich heraushörest. Damit hast du vom ganzen Gebäude nicht etwa nur den Grundriss, sondern auch schon die architektonische Zeichnung der Hauptansicht. Es wird dir dies beym blossen Hören anfänglich vielleicht nicht überall so leicht werden, als du glaubst: aber es ist unumgänglich nöthig, ist nicht ohne Reiz, und wird dir, nur nach einiger Uebung, sehr leicht und geläufig: denn die Schwierigkeit im Anfang liegt nicht in der Sache, sondern in deiner früheren Gewöhnung, alle Musikstücke nur im Ganzen, gleichsam in Bausch und Bogen, auf dich, und zwar bloss auf deine Empfindung, wirken zu lassen. Kleine Abweichungen, die dir im Thema, wenn es als Gefährte erscheint, hin und wieder aufstossen werden — z. B. in jenem Kyrie, statt:

— diese lass dich nicht irren: sie sind nicht willkürlich und gegen die Regel, sondern nothwendig und auf die Natur unserer Tonleiter begründet. —

Ist dir dies Erste geläufig, so achte nun, und achte allein, auf das *Gegenthema*, das Contrasubject. Ich brauche dir nicht erst zu sagen, dass du es, z. B. in dem angeführten Kyrie, schon im zweyten Takte in der Altstimme eintretend findest. Mit diesem verfahre nun eben so, wie vorher mit dem Hauptthema, und mache dir das Verfahren hier so geläufig, wie du dort gethan hast. — Für beyde Uebungen wirst du wohl thun, nur ganz strenge Fugen, wie z. B. die angeführte, zu wählen — schon darum, weil du eben hier durch kein Beywerk gestöret wirst und überall die grösste Consequenz entdeckst.

Sie, diese strengen Fugen, behalte nun auch bey der dritten Uebung bey der nämlich, beyden Hauptgedanken, dem Thema und Gegenthema, wie sie im Gange des Stücks neben einander hinlaufen, zugleich zu folgen, und zwar in allen ihren Eintritten, Wendungen und Verkettungen. Dies wird dir nun, auch bey aller Geläufigkeit im Auffassen der (in Gedanken) getrennten Sätze, anfänglich schwer werden: aber ich bin gewiss, nimmst du es nur mit jenen beyden ersten Uebungen ernstlich, so lässest du hier nicht ab, denn es hat diese dritte so vielen Reiz, und so viel Aufregendes, so viel Belebendes, schon in sich selbst, dass du dein Vorhaben durchsetzen *musst*. Hast du es aber durchgesetzt, und so weit, dass es dir nicht mehr eben schwer fällt: so hast du auch alle Hauptsachen, worauf es *bey dir* in dieser Gattung ankömmt, in deiner Gewalt, und das Uebrige fällt dir so leicht, wird auch von anderer Seite (durch Gefühl und Geschmack) bey dir so unterstützt, dass es kaum noch einiger Worte darüber bedarf.

Nimm also jetzt eine *freye* Fuge vor dich, z. B. die Ouverture zur *Zauberflöte*. Leicht wird es dir nun schon, auch hier das Haupt- und das Gegen-Thema zu finden und zu verfolgen: und eben so leicht wird dir ein Gleiches mit der *Zwischenharmonie* — mit den, in jenem Stück, so reichen, so anmuthigen, so passenden, und so reizend vertheilten Nebengedanken, wie sie dem Hauptsatze theils in der Erfindung und Construction, theils in der Benutzung und im Ausdruck, analog sind. Hier waltet mehr das Genie, als die Regel, wiewol es diese, wenn's recht ist, (wie allerdings in jener Ouverture,) nirgends verletzt: und darum ist auch hier über das Einzelne, wenn man nicht ein bestimmtes Stück kritisch durchgehen will, nichts weiter zu sagen, zumal da sich, was allenfalls zu sagen wäre — hat man nur jenen kleinen Cursus ernstlich gemacht — von selbst ergiebt, und schon durch die Empfindung gewürdigt und genossen wird. Ueber die *fugirten* Sätze aber bedarf es, nach Obigem, gar keiner Erörterung, da die, der ersten Art, ja nichts sind, als kürzere, unvollendete, strenge; die, der zweyten Art, kürzere, unvollendete, freye Fugen, und also, was von diesen beyden gilt, auch von jenen beyden gelten muss.

Hast du nun aber so über die Fuge, während des Hörens oder Spielens, zu denken dich *gewöhnt*, so wird nun auch der *Geist* jedes guten Stücks dieser Gattung, oder vielmehr der Geist seines

Verfassers, wie er ihn darin ausgeprägt hat, deinem Geiste; es wird ferner der *Ausdruck* des Stücks, wenn es nämlich diesen hat und nicht blos Werk des Verstandes ist, deinem Sinn und deiner Empfindung, nicht mehr fremd bleiben, endlich wirst du auch das Nähere in der kunstreichen Construction und das Eigenthümliche in einzelnen Combinationen, wenigstens ahnen, und darum, auch schon in dieser Ahnung, wahren Genuss finden. Ueber die ersten beyden Punkte (den Geist und Ausdruck des Werks) lässt sich auch hier, wie allerwärts, im Allgemeinen nichts sagen, der Natur der Sache nach, über das Letzte (die Kunst, im engern Sinne des Worts,) will ich nichts erwähnen, um dich nicht zu überhäufen, und damit mehr zu verlieren, als zu gewinnen. Ein Einziges, was unter die künstlichen Combinationen im Lauf der Fuge gehört, lass mich nur anführen, da eben dies dir nicht schwer, und, ist es wohl angebracht, besonders erfreulich seyn wird, zu bemerken; und das sind die Stellen, wo der Componist das Haupt-Thema *ihm selbst*, und das Gegenthema wieder *ihm selbst*, zur Begleitung giebt, beyde zwar in eigenthümlicher Form, doch nicht umgeändert; die Sache technisch ausgedrückt: wo die Zwischenharmonie ganz eigentlich das Thema und Gegenthema selbst ist, und zwar anders, doch nicht umgestaltet. Du wirst die am ersten, und wahrscheinlich am liebsten da finden, wo der Hauptgedanke verkürzt zu demselben in seiner eigentlichen Gestalt auftritt, oder wo er verlängert bey demselben in seiner ersten Form sich zeigt; und zwar verkürzt intensiv, durch Verminderung der Grösse und Geltung seiner Noten, oder extensiv, indem nur ein Stück davon ein anderes in dessen ganzer Folge begleitet, und eben so verlängert intensiv, durch verdoppelte Grösse und Geltung der Noten, oder extensiv, durch weitere Fortführung der Figur. Das Erste wird mehr deinen Verstand beschäftigen, denn es führt zu den kunstreichsten, seltensten Zusammenstellungen; das Zweyte aber zugleich deine Empfindung kräftig ansprechen, denn es gehet prächtig und pathetisch hervor. Ueber das Erste vergleiche z. B. das oft angeführte Kyrie, über das Zweyte etwa die bekannte Graun'sche Fuge: Christus hat uns ein Vorbild gelassen — in der *Passion*. In folgender Stelle derselben findest du sogar das Meiste von alle diesem vereinigt, auf einen Punkt zusammengedrängt, und das um so trefflicher, da es, bey aller Tiefe der Combination, doch so natürlich, plan, ansprechlos, und auch wahrhaft singbar erscheint. Du erinnerst dich, dass Hauptthema des ganzen Satzes ist:

Christus hat uns ein Vorbild gelas - Chri -

und das Gegenthema:

auf dass wir sol - len nach - fol - gen, auf dass wir sol - sei - nen Fusstapf-

Christus hat uns ein Vor - bild ge - las -
Christus hat uns ein Vor - bild ge-
auf dass wir sol - len nach-

- sen, auf dass wir sol - len nach-
las - - - sen, auf dass wir
fol - gen Chri - stus hat uns ein
Chri - stus hat uns ein

fol - - - -
sol - len nachfol - - -
— Vor - bild — ge - las - -
Vor - bild ge - las - - -

Aber unsern wackern *Layen* — verlassen wir den nicht ganz? Gewiss nicht; nur ward er uns längst verlassen haben, denn in der That, was soll ihm, der über das dargebotene Kunstwerk nicht reflectirt, sondern nur mit Achtung und gutem Willen sich seinem Totaleindruck hingiebt — was soll ihm alles das oben Erwähnte? Wir können ihm nicht zumuthen, uns in dieser oder anderer Hinsicht in's Einzelne zu folgen; und thäten wir's, es würde vergebens seyn: vielmehr haben wir ihm zuzugestehn, dass er bey den meisten Fugen, wie sie nun sind, ziemlich leer ausgehe. An ihn daher nur das Wort: Widerstrebe der ganzen Gattung nicht; wende nicht deine Aufmerksamkeit ab, wenn sich ein Stück anhebt; gieb es nicht, als für dich nicht gehörend, schon im voraus auf. Bey weitem nicht jede Fuge ist ja blos ein Werk des Verstandes und der Kunst, im engern Sinne des Worts. Nicht selten werden dir Fugen oder fugirte Sätze geboten werden, welche nicht blos als Fugen angesehen, sondern auch als Kunstwerke im Allgemeinen empfunden seyn wollen; ja, die sogar, wie du es eigentlich doch überall willst, als schöne Naturwerke, einen gewissen bestimmten Eindruck auf dich machen, einen gewissen Genuss dir verschaffen werden. Dies wird uns vornämlich bey den Fugen oder fugirten Sätzen geschehen, die wir so eben in anderm Bezug näher bezeichnen wollen, und derentwegen du wol die folgenden kurzen Sätze durchlaufen magst, um dir etwa daraus abzunehmen, was dich mit angeht.

Wir wenden uns nämlich an die Componisten, denen daran gelegen ist, dass diese ganze Gattung nicht vernachlässigt, sondern vielmehr wieder zu dem Ansehen und der Theilnahme beym Publicum gebracht werde, die sie in alten Zeiten genoss — das heisst, an alle die, welche nicht blos als Liedler und Figuranten auftreten wollen.

Schreibt ihr Werke, worin ihr nur euren Geist und eure Kunst üben wollt, oder solche, welche nur für Künstler oder sehr ausgebildete Kunstfreunde bestimmt sind, so darf euch Niemand drein reden — macht das, auch in Hinsicht auf die Fuge, wie ihr wollt und könnet; aber ihr dürft auch nicht drein reden und Beschwerden führen, wenn das grössere, das gemischte Publicum, wenn namentlich Dilettanten und Layen, davon weiter keine Notiz nehmen, sondern die Sache auf sich selbst beruhen lassen. Schreibt ihr aber Werke, die für das grosse Publicum bestimmt sind, die mithin dem Künstler und Kenner, aber auch dem aufmerksamen Dilettanten und dem wohlwollenden Layen wirklich Etwas seyn sollen, und etwas Bedeutendes: so achtet auf folgende Vorstellungen, und nehmt sie, wenn ihr nichts Gegründetes dagegen einzuwenden könnt, mit gutem Willen auf!

Gebt in Werken für das grosse Publicum nicht Fugen, die, in den Hauptgedanken wie in der Ausführung, blos als Werke des Verstandes Bedeutung haben, sondern solche, die gleich im Thema, und dann freylich auch in der Behandlung desselben, einen bestimmten Charakter darlegen, wirklich etwas ausdrücken, und, werden sie gesungen, eben das, was die Worte sagen. Dass dies möglich und zu erreichen sey, versteht sich zwar von selbst: wollt ihr aber den Beweis auch aus der Erfahrung, und zugleich schöne Muster dafür haben, so betrachtet z. B. folgende bekannte Stücke. Händels Fuge: Er klag' es dem Herrn, der helfe ihm aus etc. im *Messias*. Ausserdem, dass hier die Worte rhetorisch so bestimmt und treu declamirt sind, als wär' es in einem Recitativ: wie unverkennbar liegt in diesem Thema der Ausdruck bittern Spottes und frechen Hohns! und wie wohlbedächtig entfernt sich eben hier der grosse Meister auch im Verfolg des Satzes von diesem Thema und diesem Ausdruck gar nicht, weder ins Unbestimmtere, noch ins Fremdartige! Mit welcher Energie, Pracht und Feyerlichkeit spricht Eman. Bach schon im Thema, und dann in der ganzen Ausführung, aus, was die Worte sagen: Alle Lande sind seiner Ehre voll! (Im *Heilig*.) Wie wahr und treu drückt Graun den festen Glauben und getrosten Muth, doch nicht hell stralend, sondern, wie es hier vollkommen recht war, innerhalb der Gränzen der Religiosität und bey Erinnerung an die Leiden des Unschuldigen — aus, in der kurzen, aber schönen Fuge des Chors: Freuet euch, alle ihr Frommen! Und was er zusagt, das hält er gewiss! (In der *Passion*.) Um auch einige blos fugirte Sätze anzuführen, wie bestimmten Ausdrucks, wie entschiedenen Charakters sind nicht gleich die Themata Grauns, die wir schon oben angeführt haben. Seine Tage sind abgekürzt — Seine Seele ist voll Jammer — ! oder Händels: Und Er regiert von nun an und ewig — im Halleluja des *Messias*! —

Ferner: Schreibt diese eure Fugen und fugirten Sätze, so viel die Gattung selbst zulässt, leichtfasslich und plan, wenigstens überall klar, rein, consequent und nicht überladen durch Schwierig-

keiten für das Fassungsvermögen oder auch die Ausführung. Wenn irgendwo in eurer Kunst, so zeigt sich eben hier wahrer Reichthum nicht im verschwenderischen Austheilen blinkender Scheidemünze nach allen Seiten hin, sondern im grossartigen Anlegen gediegenen Goldes zu naherm Zweck; nicht als Freygebigkeit des leichtgesinnten Weltmanns, sondern als Liberalität des ernsten Königs. Alle vorhin angeführten Fugen sind, wie wir sie hier wünschen, und die besten J. Haydns, namentlich in der *Schöpfung*, sind es auch.

Endlich: Gebt diesen euren Fugen, vornämlich den freyen, und am allermeisten denen, die nur für Instrumente geschrieben sind — wo mithin der Zuhörer des Eindrucks der Worte und der vorherrschenden Singstimmen entbehrt — gebt diesen so viele Nebenreize und Anregungen für Phantasie und Empfindung, als möglich, der Gattung nicht zuwider, und der Hauptsache nicht hinderlich ist. Wie das geseynet sey, und zugleich, wie es zu machen, bedarf keines Wortes, ausser des Hindeutung auf Mozarts Ouverture zur *Zauberflöte* und auf dessen Finale zur Symphonie aus C dur, oder auch auf mehrere der Fugen und fugirten Sätze in J. Haydns *Schöpfung* und *Jahreszeiten*.

Solchen Fugen, die doch wahrlich auch den Künstler und Kunstkenner vollkommen befriedigen, wird der Dilettant — wenn er nur erst will, was wir ihm hier riethen und wozu wir ihn anleiteten — gern folgen, der Laye sich ihnen gern hingeben: mehr könnt ihr aber von diesen beyden nicht verlangen, und mehr braucht es auch eben hier nicht.

Friedrich Rochlitz.

Recensionen.

Lieder von Friedrich, Baron de la Motte Fouqué, in Musik ges. vom königl. sächs. Kammerherrn, Freyherrn von Miltitz. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Der geistreiche Dichter hat dieser Sammlung ein Vorwort, sehr zu Gunsten seines Freundes, des Componisten, und dieser Arbeit desselben, vorgesetzt. Die Dichter, sagt er unter andern, nach seiner Weise, eben so gefühlvoll, als anmuthig — die Dichter ziehen nicht mehr mit ihrer Zither durch die Lande; aber sie möchten oft desto sehnender umhersehen, um den begabten Kunstgenossen zu finden, der ihren Liedern die rechten Sangestöne einhauchte, solche, die schon dunkel in des Dichters Busen schlummerten, und bey deren Heraufbeschwören er ausrufen kann: das ist Geist von meinem Geiste! Vielleicht ist aber — das liebe Gott versagt ja nur immer, um schöner zu gewähren — die Freude um so grösser, das Gelingen in der Kunst um so erhebender, wenn aus der verwandten Brust die andere Hälfte des eigenen Seyns mit dem unsern zusammenklingt. In der ganzen Fülle dieses begeisternden Gefühls trete ich an der Hand meines Freundes, des Freyherrn von Miltitz, mit der gegenwärtigen Liedersammlung vor das gesangliebende Publikum, und hoffe noch oft in mannigfachem Verein seine und meine künstlerische Geistesverwandtschaft zu beurkunden. — Ein solches Wort, von einem wahren Dichter, und nicht von einem eitlen Versemann ausgesprochen, wird bey allen Lesern schon vor Bekanntschaft mit dem Werke selbst das Urtheil bewirken: der Componist habe jedes Gedichts Geist und Sinn im Ganzen recht gefasst und in seine Musik gelegt — habe, wie der Musiker spricht, den besten Ausdruck für dasselbe im Ganzen, vollkommen getroffen. Ob dies auch im Einzelnen (in jeder Stelle) geschehen, und ob auch den übrigen Forderungen der Tonkunst Genüge geleistet worden sey: darüber stehet das Urtheil dem Künstler und Kunstverständigen zu.

Jenes erste Urtheil bewährt sich nun auf eine wahrhaft ausgezeichnete, dem Componisten sehr ehrenvolle Weise, durch jedes Stück dieser Sammlung; und das will um so mehr sagen, je grösser die Verschiedenheit dieser zwölf Stücke, dem Stoff und der Form nach, ist. Nach dieser Versicherung könnte Rec. über diesen Hauptpunkt nur Unwichtiges hinzusetzen, indem er, was jedes Herz zugleich empfindet, auch dem Verstande hinterher begreiflich zu machen suchte — was ja aber, der Natur der Sache nach, doch nur bis auf einen gewissen Grad gelingen könnte: er wendet sich daher lieber gleich an das, was er sich oben, als zunächst seines Berufs, vorbehielt.

Ein so geistreicher Kunstfreund, wie Hr. v. M., kann wol nicht andrer, als des Rec. Meynung seyn, dass vorerst, eben bey solchen recht eigentlich lyrischen und so charaktervollen Gedichten die Declamation und Accentuation auch der einzelnen Stellen und Sprachwendungen keine unbedeutende Sache sey, mag man sie, von rhetorischer Seite,

als richtig und genau, oder von ästhetischer, als den Ausdruck mehrend und näher bestimmend, betrachten. So vieles man, auch in dieser Hinsicht, sich hier zu rühmen, ja als vortrefflich und musterhaft auszuheben findet, so hätte doch auch gar manches sich noch genauer und sicherer erfassen, noch gewandter ausbilden lassen. Da das Rühmenswürdige, in dieser Hinsicht, die Regel macht und dies die Ausnahme: so führen wir nur von diesem einige Beyspiele an, und dass von groben Verstössen, wie sie viele der jetzigen deutschen Liedercomponisten sich erlauben, hier gar nicht die Rede sey, braucht nicht erst angeführt zu werden. Würde also der Componist z. B. im ersten Gedicht lesend das „Er" (einst gestorben seyn) scharf und hoch herausheben, wie hier geschehen ist, auch noch durch den Sprung einer Octave? würde er die Worte: *O Flügel mir*, um zu ihr hin zu schweben, wie sie hier, so gut das durch Zeichen möglich, bezeichnet sind, lesen, und nicht vielmehr: O *Flügel* mir, um zu ihr hin zu schweben? also, statt:

etwa:

O Flügel mir, um zu ihr hinzuschweben

und

O Flügel mir, zu schweben

Die Ursachen dürfen einem Componisten, wie Hrn. v. M., so wenig erst angeführt werden, als dass die Melodie dadurch keineswegs verloren hätte; auch übersiehet Rec. nicht, dass diese Melodie am Schlusse zu andern Worten wiederkehrt — was der Bau der Strophe zwar nicht verlangte, auch nicht veranlasste, aber doch zuliess, und was uns das Lied, als Musikstück an sich, schöner rundet: aber selbst da wäre die vorgeschlagene Veränderung passend, und ihr erster Theil bezeichnender. So wäre ferner, Seite 3. Z. 1 und 2, statt: u. dergl. und wenn auch weniger ungewöhnlich, doch prosodisch richtiger, natürlicher accentuirt, und besser zu sprechen. Ueberhaupt liebt es der Comp., der Arsis (Auftakt- oder Vorschlag-Sylbe) Länge und viel Gewicht zu geben — was denn bekanntlich, wo es jene hat und dies verlangt, allerdings recht ist, auch nachdrücklich und männlich sich ausnimmt: sonst aber nicht also geschrieben werden sollte, schon darum, weil selten hier etwas zugelegt werden kann, ohne dass es der Nachbarschaft entzogen wird, die es doch oft selber braucht und nicht verdient. Man vergl. hierüber auch gleich das unmittelbar folgende, sonst, bis auf den dritten und vierten Takt vom Ende, schöne Lied, S. 10, in den Oberstimmen: am Opferherde. — Genug über diese Punkte; und dass wir keine auffallendern Beyspiele anzuführen haben, beweise, ausser unserer Sorgsamkeit bey der Prüfung, die Vorzüge des Werks, selbst in einer Hinsicht, wo wir Ausstellungen machen mussten.

Seine Schwäche hat es nun aber in alle dem, was der Musiker im engern Sinne seine Kunst nennet. Hierüber zu schweigen, wäre zwar höflich, bey einem Dilettanten, und einem Dilettanten, der in anderer Hinsicht so sehr Schätzbares giebt, vielleicht auch löblich; aber doch nicht wacker, und um so weniger, da erstens man, dem Vorworte nach, noch gar Manches von den verbundenen Freunden erwarten soll, zweytens hier von Dingen die Rede ist, die sich ja, fast ohne Ausnahme, lernen lassen, wenn man nur beharrlich will, und die eben hier etwas entstellen, das die Mühe belohnte, es vielmehr recht sorgsam zu vollenden. Erwähnt also werde es, und, wie sich das bey jedem bestimmten Tadel gebührt, mit einigen Beyspielen belegt: aber das sey auch genug: Weitläufigkeit wäre überflüssig, Neckerey unwürdig, rauhe Strenge beleidigend. Wir führen nur zwey Lieder an, und eben zwey solche, die, in ungegebener Absicht, nicht Allzuvieles, nicht Allzuauffallendes darbieten. Gleich im ersten Liede, im Ausdruck des Ganzen treffend, ist der dritte Takt (das Auftakt-Achtel mitgezählt) harmonisch nicht gut gestellt; im 6ten hätte man die ersten Achtel in jeder Hinsicht besser zu Vierteln gemacht und die eine Pause weggenommen; der Schluss im, 7ten und 8ten Takte cadenzirte weit besser nach E moll selbst, als nach der Dominante dieser Tonart: das lehrt die regelmässige Structur solch eines Musikstücks überhaupt, darauf weiset auch selbst der Text, was seinen Sinn, was den Bau der Strophe, und auch, was das Bezügliche des Reims anlangt. Im 12ten Takte ist das zweymalige G unstatthaft: es gehet schon in das A, und giebt gar keine Harmonie, im 19ten Takte aber hat der Componist im Tenor wol, statt A, As schreiben wollen? Das ebenfalls im Ausdruck recht brave dritte Lied enthält (und obendrein im langsamen Tempo, und, im Gesange, bey stark artikulirtem, nicht etwa in melodischer Figur sich

durchschleichenden Tönen,) im letzten Viertel des 2ten und 11ten Taktes eine ganz unharmonische Zusammenstellung von Tönen; im 8ten Takte sollte, statt des verdoppelten F der zwey letzten Viertel, Es stehen — u. dergl. m.

Oster-Cantate für vier Singstimmen mit Beglei. des Orchesters, in Musik gesetzt von Aug. Krille. Partitur. Dresden, bey Hilscher. (Preis 1 Rthlr. 4 Gr.)

Hr. K. hat zwar in Zusammenstellung der Ideen nicht den ganz gewöhnlichen Weg gehen wollen, und überhaupt vielen Fleiss auf die Ausarbeitung der einzelnen Partien verwendet. Dies ist augenscheinlich. Besser würde es aber freylich seyn, wenn diesem Streben, das an sich allerdings zu loben ist, etwas weniger sichtbar, und, im Ganzen genommen, mehr gelungen wäre. Die Cantate besteht aus drey Haupttheilen: Chor, Sopran-Solo, und wieder Chor. Das erste Chor zerfällt in zwey Sätze: Adagio, C moll, und Allegro, C dur, und enthält grösstentheils Ideen, die man, einzeln betrachtet, wol nicht neu nennen darf; ja sogar einige wirklich altmodische *Andamenti* finden sich. Uebrigens will Rec. den Hrn. Verf. in Rücksicht der Accordfolge und Modulation auf folgende Stellen aufmerksam machen; nämlich Seite 6, Takt 1—3; S. 9, T. 6. das 3te und 4te Viertel; vorzüglich aber, S. 14, T. 5—7. und Seite 15, Takt 5—7. Die darauf folgende Sopran-Partie besteht aus einem gut declamirten *Recitativo accompagnato*, u. einer Arie, (Andantino, G dur) mit welcher letztern aber Hr. Kr. schwerlich dem Sänger einen Gefallen gethan hat, da sie fast gar keine eigentliche Cantilena, sondern lauter syllabischen Gesang enthält. Den Grund, warum das einzige vorhandene Melisma gerade in Es dur anfängt und in C moll schliesst, muss man in des Hrn. Verf.s eben angegebnem Bestreben suchen. So mag man auch den Styl dieser Arie, der nichts weniger als kirchlich ist, füglich auf jene Rechnung schreiben. Noch muss aber Rec. hier etwas über die Art bemerken, wie sich Hr. Kr. der Klarinette im Recitative bedient hat. Beym vorhergehenden Chore waren nämlich Klarinetten in C; gleich im Anfange des Recitative aber steht ein zweymal wiederholtes Solo für die Klarinette in B., und kurz darauf wieder ein Solo in C. Ein so schnelles Abwechseln der C- und B-Klarinette ist nicht rathsam, vorzüglich im Solo; denn man kann nicht verlangen, dass das *kalte* Instrument, (und dies ist es in einer Kirche zur Osterzeit ganz unbezweifelt,) sogleich rein intoniren solle. Schlimm ist es freylich, dass der Componist solche Nebenumstände zu berücksichtigen hat; da sie aber einmal vorhanden sind — so muss er es thun, wenn er nicht Mangel an Erfahrung verrathen will. — Das letzte Chor (C dur) theilt sich in Maestoso und Vivace. Der erste Satz ist, die Ausweichung nach As moll abgerechnet, gut gerathen, aber das Vivace ist dagegen aus sehr veralteten Figuren zusammengesetzt. Nur der fugirte Schluss, von Seite 41 an, macht eine Aenderung in der Sache, und ist unstreitig das Beste. Rec. glaubt übrigens, dass, wenn Hr. Kr., bey seiner gründlichen Kenntniss des Satzes, diese redlichen Bemerkungen nutzen wolle, er wahrhaft gute Werke zu liefern im Stande seyn werde.

Kurze Anzeigen.

Ernst und Scherz. Sammlung verschiedener Lieder und Romanzen mit Begleitung des Fortepiano oder der Guitarre, zusammengetragen von Dillenberg. Bonn, b. Simrock. (Pr. 5 Franken.)

Hr. D. zeichnet sich durch diese, in ihrer Art vielleicht *einzige* Liedersammlung ganz besonders aus, wie sich dies schon aus einer kurzen Inhaltsanzeige derselben sogleich ergeben wird. Die gelieferten Stücke sind zwölf an der Zahl. No. 2, ein Fragment aus Himmels *Urania*, und No. 11, ein Trinklied von Righini, sind schon bekannt und gut; No. 1 u. 5 von Ungenannten, No. 3 von Rietey und No. 6 von Tell, mag man weder gut noch schlecht nennen, aber No. 4 von Siebel, und No. 8, 9 und 10 von Ungenannten, sind gar nicht zu taxiren, vorzüglich da bey den drey letztern auch die Wahl der Texte häufig mit in Anschlag kommt. Z. B. No. 9 erfreut sich des geistreichen Anfanges: „Ein Hochzeit ist bey meiner Ehe, ein poßelnärrisch Ding; man frisst und säuft sich voll dabey" etc. No. 7 ist pädagogischen Inhalts: denn wie sel'en hier, statt schnöder Textworte, das lautere Alphabet dreystimmig componirt. Doch — *finis coronat opus* — alle jene Stücke sind nichts, gegen No. 12, wo Hr. D. ein von ihm selbst verfertigtes

„Quodlibet" liefert, das auf 4 Seiten nicht weniger als 15 diverse, aus eben so viel ganz heterogenen Musikstücken entlehnte, u. ohne weitere Umschweife an einander gereihete Fragmente enthält. Jedem solchen Bruchstücke sind die ihm ursprünglich zukommenden Textworte beygefügt, die dann oft sehr sinnreich in einander greifen. Um diese, manchem Leser vielleicht unbegreifliche Procedur vorstellig zu machen, mag als Beyspiel das 10te Fragment, sammt dem Anfange des 11ten hier einen Platz finden. Man sehe und erstaune!

Allegretto presto (?)

Sonst war es ganz anders, da gab es noch Mädchen, die sassen am Rocken und spannen am Rädchen; jetzt sind sie geputzt und ge-ziert wie die Affen, und lassen sich hinten und vorne be- Freut euch des Lebens etc.

Sollte es hier nicht erlaubt seyn, zu fragen für welche Volksklasse Hr D. eigentlich so componiren im Sinne gehabt, und unter welchem er seinen Kunstsinn ausgebildet habe?

---

1. *XV Singstücke, ein- oder zweystimmig zu singen, von H. G. Nägeli. (Aus dem Auszuge der neuen Gesangschule.)* Zürich, bey dem Verf. (Preis 4 Gr. sächs.)
2. *XV geistliche Lieder, ein- oder mehrstimmig zu singen, mit nicht obligat. Klavierbegleitung, von H. G. Nägeli.* Zweyte Sammlung. Zürich, b. d. Verf. (Preis 8 Gr.)

Vorübungen in einer Kunst sind nicht als Kunstwerke zu beurtheilen, und daher gehört auch der innere Gehalt der hier angezeigten Singstücke und Lieder eigentlich kaum vor das Tribunal der Tonkunst.

Was ihre Zweckmässigkeit anlangt, — denn beyde Werkchen sind für des Hrn Verf.s neue Gesangschule bestimmt, — so können

1) *die Singstücke* wol für ganz kleine Kinder ausreichen: doch glaubt man nicht zweifeln zu dürfen, dass letztere auch etwas längere und interessantere Melodien, z. B mehrere Schulzische Lieder, eben so leicht und mit grösserer Lust auffassen würden. Wenigstens weiss Ref aus Erfahrung, dass ein Anfänger, der die in No. 15 befindlichen vielen Sextensprünge rein und sicher zu intoniren vermag, in seiner Kunstbildung schon so weit gelangt seyn muss, dass ihm so ganz unbedeutende Stückchen dann nicht mehr genügen können.

2) *Die geistlichen Lieder* sind allerdings anziehender, und, da sie die Aufmerksamkeit mehr zu fesseln im Stande sind, auch für den Unterricht geeigneter. Eine Auswahl der besten Choralmelodien, mit passenden Texten versehen, und durch angebrachte Vorschläge und durchgehende Noten hie und wieder etwas cantabler geformt, würden aber, nach Ref.s unvorgreiflicher Meynung, nicht nur dieselben Dienste leisten, sondern auch vielleicht noch nebenbey den Nutzen haben, dass die Kinder schon durch den besondern, von allen übrigen Singstücken sich unterscheidenden Charakter solcher Melodien aufmerksam gemacht würden, wie zwischen der innern Tendenz eines geistlichen Liedes, und der, eines andern gesellschaftlichen Gesangs ebenfalls ein wesentlicher Unterschied sey, und man überhaupt Geistliches und Weltliches nie, selbst der äussern Form nach, einander gleichstellen müsse — ein Punkt, auf den das jugendliche Gemüth nie früh genug hingeleitet werden kann.

Zwölf deutsche Lieder, theils für eine einzelne Stimme mit Klavierbegl., theils als vierstimmige Chorgesänge ohne Beglei. gesetzt — — von C. F. Lutz. Offenbach, bey J. André. (Preis 1 Fl. 30 Xr.)

Der Componist zeigt Anlage zur Bildung einfacher, fliessender Melodien, und Sorgfalt, seinen Texten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Er schreibt für Sänger und Begleiter äusserst leicht, nicht frey von Reminiscenzen, im vierstimmigen Satze mit (im Ganzen) natürlicher und oft recht lobenswerther Führung der Stimmen, und auch ziemlich rein — einige Kleinigkeiten, wie S. 22 T. 1 u. 2, den Tenor gegen den Sopran gehalten, abgerechnet.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten May. | No. 21. | 1813.

Würde eine Gemeinde an Erbauung gewinnen, wenn sie beym Gottesdienste den Choral vierstimmig sänge?

Oft schon hörte ich den Wunsch, und seit einiger Zeit las ich ihn auch nicht selten in mancherley Schriften: Möchte doch beym Gottesdienste der Choral von der Gemeinde gut vierstimmig gesungen werden! Und gewöhnlich setzte man noch hinzu: Wie müsste dies nicht das Herz erst recht zur Andacht entflammen! — Auf den ersten Anblick schien auch mir es so; reiferes Nachdenken belehrte mich aber, dass der, welcher eine ganze, und zwar eine ganze musikalisch gebildete und nach den vier Stimmen gehörig abgetheilte Gemeinde also singen hörte, davon allerdings sehr angenehm überrascht, anfänglich wol auch rührend ergriffen werden müsste, die Gemeinde selbst aber an Erbauung nicht gewinnen würde.

Jede oft hinter einander wiederholte Harmonie nämlich erzeugt Ueberdruss — das wissen wir alle und läugnen es uns vergeblich ab: nicht aber so die, von einer Gemeinde gut gesungene, wenn auch noch so oft wiederholte Choral-*Melodie* — was wir ebenfalls alle wissen und tausendmal empfunden haben. — In der Regel werden beym öffentlichen Gottesdienste sehr selten weniger, als sechs Strophen zum Hauptliede gesungen; an vielen, ja den meisten Orten ist es sogar Gebrauch — dessen Aenderung von uns nicht abhängt — dass man, ungeachtet bekanntlich langes Singen, besonders wenn die Melodie etwas schwerfällig ist, den Geist abspannt und einschläfert, die Gemeinde doch eine halbe Stunde und drüber immerfort singen lässt. Wenn nun ein, in der Melodie schon bekanntes Lied, oft von acht bis zwölf Strophen, ja zuweilen noch darüber, mit einer und eben derselben Harmonie zu jeder Strophe abgesungen würde: muss das nicht ermüden und Ueberdruss erzeugen, mithin der Zweck des ganzen Gesanges mehr oder weniger verfehlt werden? Wird aber der Choral von der Gemeinde im *Canto fermo* gut vorgetragen, (*dass er dies* werde, können wir erreichen, wenn wir nur wollen, und haben es an vielen Orten schon erreicht,) und passt die Melodie zum Liede: so wird dieser Gesang, schon vermöge des Grossen und Ehrwürdigen, das er eben durch das *Unisono* erhält, und auch, weil *dabey* die schlechten Stimmen und ohrreenden Töne einzelner Mitglieder verdeckt werden — den Geist gewiss weit eher ermuntern, als, auch bey öfterer Wiederholung, ermüden, das Herz weit mehr erheben und zur Andacht stimmen. — Wollte man nun selbst vorläufig das *Aeusserste* annehmen und sagen: Es ist möglich, durch Gesangunterricht in den Schulen die Gemeinden mit der Zeit dahin zu bringen, dass jedes einzelne Mitglied derselben so viel rein und gut vom Blatte sänge, dass dann zu den einzelnen Strophen eigene und passende Harmonie gesetzt und von der Gemeinde gesungen würde, so, dass dieser Harmoniewechsel eine Mannigfaltigkeit erzeugte, die jener Ermüdung vorbeugte: so müsste man *doch* entgegnen: die Gemeinde würde alsdann durch Aufmerksamkeit auf Noten, Reinheit und Vortrag der Töne, viel zu sehr abgezogen von dem, was, und weshalb sie ja doch eigentlich singt — würde durch die Kunstanstrengung zerstreuet, so dass eben was die Erbauung vermehren, erhalten, erhöhen sollte, ihr offenbar hinderlich und nachtheilig werden müsste.

Ich übergehe so Manches, was sich noch hinzusetzen liesse, weil schon das Angeführte mir zu erweisen scheint: wäre es auch möglich, eine Gemeinde nach und nach bis zum wirklich guten vierstimmigen Gesange des Chorals zu bringen, so würde es doch nicht rathsam seyn, diesen Gesang einführen zu wollen.

Ist es denn aber auch möglich, dass der Choral von den Gemeinden vierstimmig gut vorgetragen werden kann?

Man enthalte sich bey der Beantwortung dieser Frage einmal alles Bilderns der Phantasie, alles

Malens ins Blaue hinaus, denn es ist die Rede von etwas Wirklichem, wie es bestimmt gegeben ist, (dem vierstimmigen Choralgesange,) das in der Wirklichkeit, wie sie bestimmt gegeben wird, (in den Gemeinden,) eingeführt und durch sie selbst hergestellt werden soll! Thut man das, verhehlt man den vierst. Gesang, und hat man, was man verstehet, beysammen und klar vor Augen: so findet sich: soll die Gemeinde den Choral vierstimmig gut vortragen, so muss

1. jedes einzelne Mitglied von der Natur ein Ohr und eine Stimme erhalten haben, wie sie zu richtiger und guter Ausführung eben dieses schon mit vieler Kunst ausgebildeten Gesanges unumgänglich nöthig sind; so müssen sogar

2. bey jeder gottesdienstlichen Versammlung auch eben die, eben solche, eben so viele Personen gegenwärtig seyn, als nöthig sind, alle vier Stimmen, und auch proportionirt, besetzen zu können.

Was nun das erste Erforderniss anlangt, so weiss Jedermann, der die Menschen aus der wirklichen Welt und nicht blos aus der allgemeinen Idee kennt, dass viele entweder gar keine Stimme zum Singen, oder, wenn diese auch da ist, doch kein, oder nur so wenig musikalisches Ohr besitzen, dass sie selbst bey der grössten beharrlichsten Bemühung des besten, erfahrensten Gesanglehrers, nie in den Stand gesetzt werden können, mit Kunst geordnete Töne rein und gut angeben zu können. Nun sind es aber in der Regel eben diese Personen, die beym Gesange in der Kirche am meisten laut werden, ja, sollen und wollen sie nicht ganz verstummen, vermöge ihrer ungelenken Stimmorgane, wie ihres Mangels an feinem Gehör, beträchtlich laut werden müssen: kann man diese nun zwingen, zu schweigen? und könnte man's, soll, darf man's aus innerer Verpflichtung, selbst wenn man's aus äusserer könnte und dürfte? oder vermag man sie zu überreden zu Gunsten einer Sache, für die sie keine Anlage, mithin auch keinen wahren Sinn besitzen? und würde nicht ein einziger solcher, an Ohr und Stimme Unfähiger den Eindruck des schönen und herzerhebenden Gesanges von vielleicht zwanzig und mehr guten Sängern gänzlich verderben, ja, als nun erst recht auffallend und hervorstechend, sogar lächerlich werden? Freylich werden unter jeder Gemeinde noch (vergleichungsweise) nicht wenig Personen übrig bleiben, die wirklich Ohr und Stimme zum vierstimmigen Choralgesange besitzen; aber, unter diesen wieder, wie viele haben denn Zeit und Lust, fehlte es ihnen auch nicht an Gelegenheit, sich musikalisch bis zu dem Grade auszubilden, den ein wirklich guter Gesang dieser Art durchaus verlangt — besonders da er ja nicht, wie ein Paar einzelne Stücke zur Probe beym öffentlichen Schulexamen, vorher im Einzelnen einstudirt, im Einzelnen durchprobirt werden kann, um den vorsitzenden Herren eine anziehende Unterhaltung und dem Lehrer ein schmeichelhaftes Lob zu bereiten? Und nun die Lehrer — wo in aller Welt wollen wir denn, auch bey allen jetzigen und vielleicht künftigen, pestalozzischen u. nicht pestal. Seminarien — wo wollen wir denn auch nur eine einigermassen namhafte Zahl solcher hernehmen, die wirklich musikalisch so beträchtlich ausgebildet, die nicht mit andern, denn doch wahrlich noch weit nöthigern Arbeiten überhäuft, die so fast gränzenlos thätig geduldig behandlich wären, die von Sorgen, Armuth und Lasten aller Art nicht niedergehalten würden, und nun das schwierige Werk einer solchen Gesangesformung durchführten, ohne Nothwendigeres und für das ganze Leben Entscheidendes darüber hintanzusetzen, sondern alles in dem schönen, allseitig harmonischen Verhältnis herstellten, wie wir es, schwarz auf weiss, in so vielen Büchern ausgerechnet und abgezirkelt lesen, in diesen und jenen Instituten vordocirt bekommen? Ja, fänden sich selbst diese, (welch eine Voraussetzung!) wie reichen wir es denn, dass alle künftige Gemeindeglieder, alle Kinder, die Schule besuchen, ordentlich, unausgesetzt, nicht etwa nur zu gewissen Jahreszeiten besuchen? Wenigstens sind bisher alle, selbst die weisesten und nöthigendsten Maasregeln — wie die, eines Reinhardt im Königreich Sachsen — von wenig Erfolg gewesen; und kennet man die Lage des Landmanns an so vielen Orten, und die Beschaffenheit so vieler Orte selbst, welche, der Natur des Bodens und anderer Ursachen wegen gar nicht und niemals ganz geändert werden können — so muss man sogar eingestehen, es ist geradehin der Sache selbst, und nicht etwa blos der, vielleicht in langen Zeiträumen zu bessernden Gesinnung vieler Landleute nach, unmöglich, jenen Schulbesuch zu erreichen. Damit wäre denn aber auch, nicht nur das sicherste, sondern sogar das einzig gedenkbare Mittel jener Kunstbildung zu aller Zeit wenigstens sehr beschränkt, und es müsste aus innerer Nothwendigkeit stets ein bedeutendes Missverhältnis in dieser Hinsicht unter den Gemeinden bleiben — ein Missverhältnis, bey

dem ein guter vierstimmiger Gesang gar nicht statthaben kann.

Was nun vollends jene zweyte Bedingung eines guten Gesanges dieser Art betrifft — die jedesmal proportionirte Besetzung aller vier Stimmen — so braucht sie blos ausgesprochen zu seyn, und Jedermann siehet ein, dass sie, selbst in allem Uebrigen das Aeusserste angenommen, nicht ausführbar sey.

Und so erscheint denn der ganze Gedanke, den vierstimmigen Choralgesang bey den Gemeinden einzuführen, als einer der tausend, besonders in Deutschland seit etwa einem halben Jahrhundert gethanen Vorschläge zum Bessern und Schönern *blos aus der Idee*, wie diese von lebhafter Phantasie erzeugt, von achtungswerther Kenntnis dieses Bessern und Schönern ausgebildet, von wohlwollender Gesinnung genährt, aber ohne alle Erwägung dessen aufgestellt sind, worauf diese, die Idee angewendet, wodurch und womit sie ausgeführt werden soll — und das heisst, als ein *pium desiderium*, als ein angenehmer Traum.

W.

NACHRICHTEN.

Genua. Wir werden von Genua aus auf eine neue Oper aufmerksam gemacht, welche Sim. Mayr für das dortige Theater *da S. Agostino* geschrieben und eben jetzt mit einem Glück auf die Bühne gebracht hat, das selbst in jenem Lande enthusiastischer Musikfreunde seit langer Zeit unerhört ist. Es lassen sich wol kaum Auszeichnungen eines Componisten ersinnen, die man M. nicht in der ersten Vorstellung erwies; und jede Wiederholung mehrt den Beyfall an dem Werke selbst, so wie die Liebe zu dem bescheidnen Meister. Um nur Einiges anzuführen: die Oper heisst: *die weisse Rose und die rothe Rose* (la Rosa bianca e la Rosa rossa.) M. wurde öffentlich mit einem Kranze, aus rothen und weissen Rosen, mit Lorbeer durchflochten, gekrönt, das Theater war mit Blumenguirlanden geschmückt, wo denn auch vornämlich jene Rosen angebracht waren; eine grosse Menge junger Männer geleitete den Componisten am Abend der ersten Vorstellung mit Fackeln im Triumphe nach Hause, das Orchester musste musicirend voraus, und spielte eine ebenfalls beliebte Ouverture aus einer andern Mayrschen Oper, u. dergl. m. Und, wie gesagt, das war nicht blos Rausch der ersten Begeisterung; sondern jede Wiederholung macht das Werk den Zuhörern werther. Mayr hat, wie in andern seiner spätern Arbeiten, so auch in dieser, tief seinem Genius und seiner Einsicht, die Vorzüge und Eigenheiten seines ehemaligen und jetzigen Vaterlands, Deutschlands und Italiens, zu verschmelzen gesucht: schöne, ausdrucksvolle Melodie, natürlichen, ans Herz dringender Gesang, und geistreiche, bedeutende Harmonie, kunstvolle, beharrliche Ausarbeitung, sorgfältige, erfahrene Benutzung aller Vortheile deutscher Instrumentation, herrschen vereint durch das Ganze. Im Vertrauen auf sich und sein Werk hat M. den gewöhnlichen Behelf der meisten jetzigen Italiener, das Ganze einigen der auffallendsten Theile aufzuopfern, die weniger auffallenden zu vernachlässigen oder auch absichtlich niederzuhalten, damit jene desto gewaltsamer hervorspringen — verschmähet; seine Oper ist ein wahres Ganze und muss vom Anfang bis zu Ende mit Aufmerksamkeit gehört werden — wozu er auch die Zuhörer, bekanntlich ganz gegen die jetzige Sitte in Italien, durch den Gehalt, Reiz und das Ineinandergreifen aller Stücke, genöthigt und seine Absicht vollkommen erreicht hat. Das Publicum erkennet den Werth jedes einzelnen Satzes so gut, und bezeugt seine Erkenntnis so laut — indem es überall, neben dem Beyfall für die Ausführung des Sängers, wo er ihn verdient, bestimmt den, für die Composition des Meisters, wohlunterscheidend ausspricht — dass der Correspondent kaum sich selbst verstattet, einzelne Hauptstücke anzuführen; doch glaubt er, eben Deutschen, vor allem nennen zu müssen: das Terzett und Finale des ersten, und ein grosses Duett des zweyten Acts. — Und dass dieser so überaus glänzende Erfolg recht eigentlich der Composition zuzuschreiben sey, erweiset er überzeugend genug durch die Versicherungen: das Gedicht ist zwar besser, als die meisten der andern neuesten Opern in Italien, doch keineswegs sehr ausgezeichnet; die Sängerinnen und Sänger waren zwar für die Hauptrollen gut, (die Morandi, Tecori und Benoldi,) und alle leisteten, was irgend in ihren Kräften stand, doch fanden sich keine der berühmtesten Künstler darunter, das Orchester that ebenfalls, von Mayr angeführt, alles ihm Mögliche und verdiente lauten Dank, doch ist es im Ganzen keines der ersten Italiens; und endlich, die Oper machte bey allen den, äusserst zahlreich anwesenden Musikfreunden in der letzten Hauptprobe, ohne Decorationen, Garderobe, Aufzüge und allen Thea-

geschmack, dasselbe Glück, das sie dann in den Aufführungen selbst beym Publicum machte.

Berlin, d. 29sten Apr. (Eingegangen d. 19ten May.) Ich fahre in meinem Berichte von den zahlreichen musikal. Productionen in den letzten Wochen fort, da der Stoff sich täglich häuft, und ich der Masse desselben endlich erliegen würde. Es waren aber dieses fast lauter Concerte u. dergl., deren Ertrag für die Bedürfnisse unserer Krieger verwendet wurde. Den 8osten März war das erste derselben. Hr. C. E. Weitzmann jun. gab es. Er spielte ein Fortepianoconc. von Dussek und von ihm gesetzte Variationen mit obligater Violine, die Hr. Kammermus. Henning I. spielte. Das recht zahlreich versammlete Publicum liess dem Talente des jungen Mannes und seiner Absicht Gerechtigkeit wiederfahren. Den Beschluss machte ein Marsch und Allegro fürs Fortepiano von Hrn. Weitzmann componirt und gespielt mit Begleitung einer im Instrumente befindlichen Janitscharenmusik — nach der Verbesserung jener neuen Erfindung vom Instrumentenmacher Scharrer, die aber wenig Glück machen durfte. — Hr. Carl Müller gab am 3ten April Concert im Theatersaal. Er spielte ein Violinconc. und Variationen von seinem trefflichen Lehrer, Möser, und mit Dem. Eding u. Hrn. Töpfer ein Trio für Fortepiano, Violoncell und Violine. Sein Spiel und Vortrag haben seit einem Jahre bedeutend gewonnen, und er gehört jetzt zu den Zierden unsers zahlreichen Orchesters. — Herr Concertm. Möser gab am 4ten Concert in demselben Saale. Er spielte nur seine Compositionen: ein Concert, Variationen auf vier russische Volkslieder mit einem Chor, und mit Hrn. Henning d. Aelt. ein Doppelconcert. Der Geist seiner Compositionen und sein Meisterspiel bedürfen keines neuen Lobes. Auch seine Gattin, die rühmlich bekannte Harfenspielerin, geborne C. Longhi aus Neapel, spielte vortrefflich ein Harfenconc. von Nadermann. — Den 7ten ward zu jener angeführten Absicht ein Concert im Schauspielsaal gegeben, das sehr besucht war. Eine Ouverture von Beethoven eröffnete es. Hr. Tombolini sang hierauf Recitativ und Arie mit einfallendem Chor von Curcio, vortrefflich, wie immer. Auch Hr. Barmann blies mit dem allgemeinsten Beyfall ein Fagottconcert von G. A. Schneider. Der 2te Theil gab zuerst den Schwur im Chor aus Webers *Deodata*, v. Dem. Schmalz, den Hrn. Eunike, Gern, Tombolini etc. und dem Chor vortrefflich vorgetragen. Darauf spielten die Hrn. Möser und Henning Adagio und Polonaise für zwey Violinen von des erstern Composition. Dem. Schmalz sang hierauf ein Recitativ v. Kapellm. Weber und eine Arie von Righini; der untergelegte Text bezog sich auf die jetzigen Verhältnisse des Vaterlandes. Den lautesten Beyfall erwarb sich ein Lied von Ludw. Werner, nach der Melodie: God save the king etc., zuerst von den oben genannten Solosängern vorgetragen, mit dann einfallenden Chor und ganzer Orchesterbegleitung von Weber. Besonders erhielt die fünfte, herzerschütternde Strophe allgemeinen Beyfall, und wurde von der ganzen Versammlung dreymal stehend wiederholt. — Den 11ten gab der königl. Sänger, Hr. Tombolini, im Schauspielsaale eine musikal. Akademie zu gleichem Zweck. Sie war besonders für die Liebhaber des Gesanges interessant, da ausser Hrn. Tombolini sich noch mehrere seiner Schülerinnen hören liessen. Er sang eine Arie mit obligater Klarinette, die Hr. Tausch der jung. blies, und Recitativ und Arie mit Chören von Paesiello. Unter den jungen Damen zeichneten sich besonders Dem. Hanemann, Rosetti und Schneider aus, und ausser Paesiello waren es Mayer, Pavesi, Meyer-Beer, Sarti, Nicolai und Schmidt, von denen Compositionen vorgetragen wurden. — Den 15ten gab Hr. L. von Voss in derselben Absicht ein melopoetisches, heroisches Concert. Den ersten Theil eröffneten die Chöre aus Händels Judas Maccabäus: Fall war sein Loos etc., und: Blas't die Drommete etc. Mad. Grebenschütz spielte hierauf eine Sonate auf dem Pianoforte mit Begleitung des Hrn. Kammerm. Töpfer auf dem Violoncell. Ein Kosakenmarsch und Kosakenlied, von Hrn. Weitzmann gesungen, machten den Beschluss des ersten Theils, in dem, so wie im zweyten, noch einige Poesien von Hrn. u. Mad. Bethmann declamirt wurden — eine wieder einreissende, für musikalische Unterhaltung gewiss nicht zu empfehlende Sitte. Den 2ten Theil eröffneten Webers Marsch und Schlachtsymphonie zu *Wallensteins* Tod. Dem. Schmidt sang hierauf eine Arie aus Webers Oper *Mularra*, mit neu untergelegtem, bezüglichem Text. Den Beschluss machte ein heroisches Musikstück vom Kapellm. Weber, das vornämlich einen merkwürdigen frühern Moment der preussischen Geschichte auf eine glänzende und rührende Weise hervortreten liess. — Die Singakademie gab am Charfreytage u. am 20sten

April öffentlich Concert; an jenem Tage zum Besten ihres trefflichen Directors, des Hrn Prof Zelter, Grauns *Tod Jesu*, an diesem, Ramlers Cantate, die *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, und Zelters Composition. Ein zahlreiches Publicum lohnte beydemal dem würdigen Institute für seine Anstrengung. Die Mitglieder der kön. Schauspiele geben zu dem oft angeführten Zweck eine dramatische Academie am 21sten in den Morgenstunden im Operntheater. Sie zeichnete sich durch den reichhaltigen Inhalt und die ausgezeichnete Darstellung, so wie durch ein überaus zahlreich versammeltes Publicum aus. Des Abts Vogler Ouverture aus *Castor und Pollux* eröffnete die Unterhaltung. Hierauf wurden einige Scenen aus C. Wolfarts Schauspiel, *Herrmann*, u. aus Lessings *Minna v. Barnhelm*, declamirt. Ein militairischer Marsch, vom hochsel. König Friedrich II. componirt, so wie ein von ihm gesetztes Duett für Flöte und Violoncell, von den Hrn. Schröck und Töpfer ausgeführt, wurden mit unendlichem Beyfall aufgenommen. Ein neues Ballet vom königl. Balletmeister, Hrn. Telle, endete die erste Abtheilung. Nach einer kurzen Pause folgte eine Ouverture von Graun, an die sich eine Scene aus Hassens Oper, *Pyramus und Thisbe*, anschloss, welche Dem. Schmalz und Mad. Müller vortrefflich sangen. Mit gleichem Beyfall nahm man auf ein Recitativ und Duett mit Chor aus Spontini's *Ferdinand Cortez*. Einige Scenen aus C. Wolfarts Trauerspiel, die *Katakomben*, bewährten den verdienten Ruhm der Mad. Bethmann und Schröck und des Hrn. Bethmann; aber mit fast ununterbrochenem Jubel nahm man auf etliche Scenen aus Ifflands noch ungedruckten Schauspiele, die *Biuge* — eine Fortsetzung der *Jäger* und des *Vaterhauses*, wie es wol tief eingreifen musste. — Den 25sten gab der in frühern Berichten oft genannte Hr. F. Pohl im Schauspielsaale ein Harmonica-Concert, in dem er ein Solo für Harmonica mit Begleitung des ganzen Orchesters von G. H. Schneider, und Einiges von seiner eigenen Composition spielte. Auch die Variationen von C. M. von Weber, gespielt von Mad. Grabenschutz, und das von Hrn. Hertel gespielte Violinconc. waren interessant. — Gestern wurde zum erstenmale gegeben: *der Kräuterkrämer*, komische Oper in 3 Acten mit Tänzen, mit Musik von Friedr. v. Drieberg. Der unterhaltende Inhalt dieser Oper, das schöne Spiel des Hrn. Rebenstein als Ludovico, des Hrn. Beschort als Magister Schmalenfang, der Mad. Eunike als Pauline, und die echtkomische Darstellung des Landjunkers Hermann von Anangen von Hrn. Wurm, konnte, verbunden mit den niedlichen Tänzen und anderm scenischen Apparat, dieser Oper ein mehr als ephemeres Daseyn verbürgen, wenn auch die Composition nicht so ausgezeichnet brav wäre, als sie wirklich ist. Die Musik des Singspiels, *Don Tacagno*, liess schon in diesem neuen nichts Gewöhnliches, und etwas sehr Heiteres und Erfreuliches erwarten; und dies fand sich auch in der That. Schwerlich ruhet auf irgend einem der jetzigen Meister der Geist und die ganze Weise echtitalienischer komischer Opernmusik, wie sie in Cimarosa's und Paesiello's vorzüglichern Werken erscheint, in diesem Maasse, wie auf diesem geistreichen Dilettanten. Alles ist hier passend, leicht, angenehm, heiter, und doch keinesweges oberflächlich, oft neu und überraschend. Am meisten gefielen die Ouverture; das Terzett No. 5 zwischen dem Wirth, (Hrn. Weuer), Therese, (Dem. Leist) und Ludovico, das Duett No. 5. zwischen Schmalenfang und Pauline, und das Finale, im 2ten Acte Adelaidens (Dem. Eunike) Arie No. 10; das Duett No. 11. zwischen Adelaide und Pauline, Paulinens Arie No. 12, das Duett zwischen Ludovico und Adelaide No. 15, und Hermanns kom. Scene No. 15, im 3ten Act endlich, Adelaidens Romanze No. 17, und Schmalenfangs Arie No. 18.

Recensionen.

Variations p. le Pianoforte sur l'air de Sterkel: Im Arm der Liebe ruht sich's wohl — par le Baron Nicol. de Krufft. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Das einfache, ausdrucksvolle Sterkelsche Liedchen war gar nicht leicht, gut zu variiren — nämlich so, dass seine Einfachheit und sein zarter Ausdruck nirgends vergessen, etwas Ungewöhnliches und wirklich Bedeutendes darüber gesagt, und zugleich der Verwirrung des Rhythmus vorgebeugt würde, zu welcher es leichtlich führen konnte. Der geistreiche, in jeder Hinsicht ausgezeichnete Verf. hat es wirklich so, und meist mit ganz vorzüglichem Glück bearbeitet, so dass wir, was Eigenthümlichkeit der Erfindung und Zartheit des Ausdrucks, doch aber auch, was Kunstwissenschaft

betrifft, diese Variat. ohne alles Bedenken unter die schönsten zählen, welche seit mehrern Jahren erschienen sind. Leicht mögen, selbst nicht ungebildete Liebhaber das Lob beym ersten Durchlaufen des Werks für übertrieben halten, leicht auch verschiedene Sätze ganz verkennen: aber, wie Nathan spricht, nur das Gemeine wird nirgends verkannt; beym wiederholten und sehr sorgsamen Spielen werden sie sich in den Geist und Sinn des Componisten finden, und dann mit dem Kenner im Urtheil übereinstimmen — wenn sie auch, wie dieser, einiges Einzelne, mehr in Neben-, als in Hauptsachen, anders wünschen möchten. — Die Var. sind so ausgearbeitet, dass eine ausführliche Analyse möglich wäre, und Rec. würde sich, sie zu liefern, nicht versagen, wenn nicht von einem Verf., auf welchen das musikal. Publicum schon aufmerksam, und nicht von einem Werkchen die Rede wäre, das so klein, und zugleich eigentlich doch für ernsthaft Ausgebildete geschrieben ist, die weitläufigeren Nachweisungen nicht bedürfen. Drum mögen folgende Anmerkungen genügen!

Die erste Var. ist eben so schön gedacht, als ausgeführt; auch eben recht an ihrem Platze, um das Thema und seinen Ausdruck erst noch näher der Empfindung vorzuhalten und doch zugleich etwas für sich Bestehendes und Angenehmes zu erzeugen. In der 2ten, gut canonisch geführten Var. sind die Noten e fis im Basse, Takt 3, von unten, doch Stichfehler? — Die dritte Var. macht einen guten, und eben hier nöthigen, lebhaftern Zwischensatz. In der vierten, ganz originell behandelten und sehr ausdrucksvollen, ist der vorletzte Takt, eben so *nahe vor dem Schluss*, gewiss allzuscharf gewürzt. Wenigstens von der zweyten Hälfte des 3ten Taktes von hinten musste, nach Rec.s Meynung, der Rückgang eingeleitet werden, wenn denn der Satz wirklich beendigt, und nicht blos eine seyn sollte. Die 5te Var. scheint Rec. die geringste zu seyn, ungeachtet eine nicht gewöhnliche Figur darin herrscht und *sie* auch den rechten Grad der mässigen Munterkeit, wie diese eben zwischen 4 u. 6 statt finden musste, behauptet. Die 6te, wo die Melodie in Tenor und Bass genommen, und eine so ungemein schöne und ganz natürlich hinfliessende, auch ganz dasselbe ausdrückende Ober- und erste Mittel-Stimme dazu gesetzt ist, muss als ein kleines Meisterstück gerühmt werden. Dass sie wohl verstanden und sehr gut, auf gehörig singendem Instrumente ausgeführt seyn will, braucht Rec. kaum zu sagen: dann aber befriedigt sie Geist und Herz so, und in so gleichem Grade, wie das gewiss äusserst selten in Stücken dieser Art gefunden ward. No 7 musste, der Wirkung der ganzen Suite wegen, etwas gleichgültiger gehalten werden. Einige der vorschlagenden Noten der linken Hand wären wol besser zu wählen, und die gebundenen im Ueberschlagen beym Anfang in der Folge nicht zu vergessen gewesen. — In der 8ten Var., die gleich so eigenthümlich anfängt, und schon da die Empfindung, der grossen Einfachheit ungeachtet, sehr in Anspruch nimmt, sind die schnellen Umwechselungen der Geschlechter mit vieler Delicatesse beym Vortrag zu behandeln, und, so viel möglich, zu vermitteln, weil sie doch sonst, besonders T. 4 u. 5, urplötzlich hereintretend, mehr leeres Stutzen, als wahres Wohlgefallen erregen. Geschieht aber jenes, so macht auch diese Var. eine treffliche Wirkung. — Dass der Verf., durch die 9te Var., zwar etwas lebhafter, aber keineswegs rauschend oder auch nur rasch schliesst, dass er selbst in diesem Satze sich vom Sinne des Thema nicht entfernet, und beym freyern Ausgange, (wie die *Empfindung* anlangt) ganz in jenen Sinn zurückleitend, alles Auffallende und Künstliche, das eben hier anzubringen bequem und verführerisch war, verleugnet hat: das verbürgt von Neuem seinen reinen und sichern Geschmack. Uebrigens ist dieser Satz sehr gut in der ältern Weise geschrieben, die man sonst mit *Commodetto* zu bezeichnen pflegte — eine sehr gute Form, die man jetzt übergehet, weil sie nicht auffällt, und die man, so viel sich Rec. erinnert, zuerst bey Händel findet.

Dies wird hinreichen, ernstere Freunde der Musik auf das Werkchen aufmerksam zu machen, auch dem Verf. unsere Achtung gegen dasselbe und unsern Dank dafür zu bezeigen.

Vier Lieder mit Begleitung des Klaviers, gedichtet von Theod. Körner, in Musik gesetzt — vom Freyh. Niclas v. Krufft. Dresden, b. Hilscher. (Preis 12 Gr.)

Diese Lieder, deren letztes, wie man zu sagen pflegt, durchcomponirt ist, zeigen von nicht gemeinem Talente des Hrn. Verf.s und von achtbarer Kenntniss der Composition; wenigstens ist der Satz, was die Fortschreitung der Stimmen anlangt, rein, und die Rückkehr aus den entfernten

Modulationen nach dem Haupttone im 2ten und 4ten Liede nicht übel motivirt. Die Gedanken selbst sind, einige Stellen des letzten Liedes abgerechnet, zwar nicht eben neu, aber doch in einer gefälligen Form aufgestellt, und, worin sie vorzüglich zu rühmen seyn möchten, dem Texte durchgängig entsprechend. Nur dem dritten Liede kann Rec. keinen Geschmack abgewinnen, denn vom 9ten Takte an hat es etwas Gesuchtes, ohne doch dadurch an Bedeutung zu gewinnen, und verrückt im 12ten und 13ten Takte ganz offenbar den Rhythmus, so dass der dissonirende $\frac{4}{2}$ Accord auf die Arsis des 12ten Takts, dessen Resolution aber auf die Thesis des folgenden 13ten Takts fällt. Das zweyte Tempo des 4ten Liedes sollte übrigens wol nicht im $\frac{3}{4}$ Takte, sondern im $\frac{6}{8}$ Takte (dem tripplirten $\frac{2}{4}$ Takte) aufgezeichnet seyn; wenigstens scheint dies, zu Folge einer der ersten Regeln der musikalischen Rhythmik, um der vom 7ten zum 8ten Takte, und vom 15ten zum 16ten Takte herübergezogenen Cäsur zu erhellen. Auch würde dann der dritte, vom 27ten bis zum 29sten Takte befindliche Rhythmus nicht als ein fehlerhafter Siebener, sondern als ein ehrlicher Vierer erscheinen, und der $\frac{6}{4}$ Accord im 53sten und 61sten Takte regelmässiger als jetzt zu stehen kommen. Dies sind denn nun aber, wie die Lieder-Composition jetzt bey weitem von den Meistern behandelt wird, freylich nur Nebensachen.

Das Vaterunser, für vier Singstimmen gesetzt von Beresowsky. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. (Preis 8 Gr.)

Es ist Rec. ein angenehmes Geschäft, das Publicum, und zunächst Singe-Academieen, auf diesen lobenswerthen Beytrag zum vierstimmigen Chorgesange aufmerksam zu machen. Der Hr. Verf. zeigt, dass er es vollkommen verstehe, wie man für ein Chor ohne Instrumental-Begleitung schreiben müsse, und ein rein-kirchlicher Styl, durchaus gute Führung der Stimmen, (denn die übermäss. Ste im Basse, Seite 4, war wol sonst verboten, wird aber jetzt von jedem, nur mässig geübten Sänger getroffen,) und ein völlig correcter Satz (die, Seite 4 Takt 8—9., S. 5 T. 9. und S. 7. Takt 17—18 vorkommenden Freyheiten lassen sich nämlich, wenn man nicht Pedant seyn will, sehr gut entschuldigen,) werden dieses Werk gewiss selbst empfehlen. Die fünf Sätze, aus denen es besteht, sind, den vorletzten im Allabreve-Takte ausgenommen, ziemlich kurz gehalten, was Rec. auch sehr zweckmässig findet, weil die Sänger so im Stande sind bis zur letzten Note ihre Schuldigkeit zu thun, ohne über Ermüdung klagen zu dürfen. Das Allabreve fängt als ein fugirter Satz an, endet aber dann frey, und Rec. hätte gewünscht, dass der Hr. Verf. mit diesem kräftigen Satze geschlossen, und nicht dieselben Worte („denn dein ist das Reich" etc.) noch im $\frac{3}{4}$ Takte, als in einem besondern Satze, wiederholt hätte. Sollte dieser Anhang aber einmal gemacht werden, so wäre es besser gewesen, ihn nicht in D moll, sondern im Anfangs-Tone, nämlich in G moll, zu schliessen, wodurch das Ganze noch an Einheit gewonnen haben würde. Allenfalls könnte man auch wünschen, dass die Ruhepunkte nicht so häufig und unmittelbar hintereinander auf den Dominanten-Accorden mittelst der Halb-Cadenz gemacht worden wären, da dies allemal einige Einförmigkeit mit sich bringt. Doch lassen sich solche kleine Mängel hier füglich übersehen, da des Guten weit mehr vorhanden ist, wie sich jeder überzeugen wird, der dieses, gewiss schätzbare Werk selbst zur Hand nimmt.

Kurze Anzeigen.

Vier und zwanzig kurze Choralvorspiele für die Orgel, von J. Ch. Kittel. 1stes Heft. Offenbach, bey André. (Preis 1 Fl. 12 Xr.)

Angehenden Orgelspielern, welche die in ihrem Fache existirenden schwerern und hin und wieder wol auch kräftigern Werke noch nicht ausführen oder verdauen können, werden jene 24 Präludien gewiss willkommen seyn, da solche, wie sich dies von K. erwarten lässt, nicht nur an und für sich gut, sondern auch durchgängig leicht und überaus fasslich, man möchte sagen populär sind. Bey 18 Nummern sind die Chorale, denen sie als Vorspiele dienen sollen, ausdrücklich angegeben; und hier hat der Verf. bey einigen derselben den Anfang des Chorals als Thema zu einem mehr oder weniger frey fugirten Satze recht gut benutzt. Sehr ausgeführt ist aber freylich keiner dieser Sätze, wie dies auch bey der obwaltenden Kürze nicht möglich war. Hier und da hätte wol die Harmonie

noch etwas interessanter geführt, oder doch etwas voller genommen werden können; und die Sätze No. 17. und 20. scheinen für die Orgel beynahe zu galant: wenigstens dürften sie nicht füglich als Vorbereitung zu einem darauf folgenden Chorale angesehen werden können. Doch — da dies Werkchen augenscheinlich zunächst für Ungeübtere bestimmt ist, folglich Leichtigkeit in der Ausführung mehr als alles andre dabey zu berücksichtigen war, so darf man es auch keiner zu strengen Critik unterwerfen, sondern kann mit dem, was der brave Verf. — dessen grosse Verdienste um das Orgelspiel man keinesweges verkennt, sondern gewiss in allen Ehren hält, — hier gegeben hat, recht wohl zufrieden seyn, und diesen Vorspielen immer noch vor manchen andern, unter sehr gefeyerten Namen herausgekommenen Präludien, den sichern Vorzug einräumen.

---

1. *Ouverture à grand Orchestre de l'Opéra: La voix de la nature, comp. p. F. L. Æ. Kunzen.* Leipzic, chez Breitk. et Härtel. (Pr. 16 Gr.)
2. *Ouverture à grand Orchestre de l'Opéra: Erik Ejegod, comp. par F. L. Æ. Kunzen.* Leipzic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Rthlr.)

Zwey sehr empfehlungswerthe Werke, die einen, zu jetziger Zeit doppelt erfreulichen Beweis geben, dass eine Composition klar und zusammenhängend, dabey aber doch wahrhaft interessant seyn könne, und dass zu ächt-musikalischer Kraft kein Schwall ohrzerreissender Dissonanzen nöthig sey. No. 1. (C dur) besteht aus einem Andante maestoso, das, wenn auch nicht gerade ganz original ist, doch jeden Zuhörer durch Anstand und Anmuth völlig befriedigen wird, und aus einem Allegro assai, wo der Verf. nur mit einigen kurzen Hauptgedanken gearbeitet, diese aber durch gut gewählte Vertheilung unter die verschiedenen Instrumente und durch zweckmässig angebrachte Ausweichungen durchgängig interessant zu machen gewusst hat. Die ganze Ouverture ist so ungekünstelt und einfach gehalten, dass man sie selbst eine „Stimme der Natur" — im rechten Sinn — nennen möchte. No. 2. (D moll) ist reicher an Fülle und Kraft der Ideen, und beginnt mit einem kurzen, aber den Namen mit Recht führenden Andante maestoso. Dann folgt ein brillantes Allegro, das keinen der darin vorkommenden Hauptgedanken unausgeführt liegen lässt, sie sämmtlich gut und zweckmässig mit einander verbindet, und, trotz einer sehr reichhaltigen Modulation, doch immer klar und ohne Ueberladung bleibt. Der Verf. wusste, dass man zwar allerdings würzen, aber nicht versalzen müsse, und dass die in einer Composition zu verarbeitenden Ideen zwar, zu Erhöhung des wechselseitigen Interesse, verschiedenen Charakter haben können, aber nie unzusammenhängend, ohne allen gegenseitigen Bezug und wirklich heterogen seyn dürfen, welchen beherzigenswerthen Grundsatz er auch hier zu seiner Ehre und zur Freude jedes Verehrers wahrer Musik durchgängig beobachtet hat.

Arien (No. I. II. und III.) aus dem Melodram, Isaak, componirt und für das Pianof. eingerichtet von Joh. Fuss. Wien, bey Trag. (Preis No. 1. und 2. zusammen 4 Gr. No. 3 6 Gr.)

Drey liebliche Compositionen, die gewiss jedem Freunde des Gesangs ein sehr angenehmes Geschenk, und daher angelegentlich zu empfehlen sind. Der Styl des schon rühmlich bekannten Verf.s combinirt hier einigermassen den Ton des *Joseph* von Mehul, und den, der *Schweizerfamilie* von Weigl, und zwar, wie dem, mit dem übrigen Texte des Melodrams freylich unbekannten Ref. dünkt, nicht mit Unrecht, da dies Stück, dem Sujet nach zu urtheilen, etwas Idyllisches an sich tragen muss. No. I, eine Ariette, die den Uebergang in die Romanze bildet, und No. II., eine Cavatine, sind voll des innigsten Gefühls, und werden noch allgemeinern Beyfall entzünden, als No. III, das eine längere Arie mit vorausgeschicktem Recitative enthält. Die Imitation in No. II. zwischen der Singstimme und der rechten und linken Hand des Pianoforte, ist meisterhaft, und gereicht, unerachtet sie ganz einfach einhergeht, dem Verf. — der sich überhaupt hier durchgängig als einen sehr ehrenwerthen Praktiker im Satze bewährt — zum verdienten Lobe.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Juny. **No. 22.** 1813.

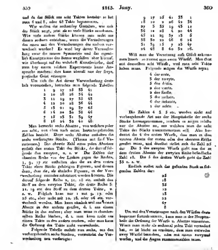
Auflösung einer mathematisch-musikalischen Aufgabe.

Der mathematische Theil der Tonkunst wird bekanntlich jetzt eben so über Gebühr vernachlässigt, als von den Alten über Gebühr hervorgezogen. Bey diesen wurde darum die Tonkunst, in wiefern sie nicht blos sinnlich reizen sollte, fast zu einer blossen Anwendung der Mathematik auf Töne: bey uns wissen bey weitem die meisten Componisten, Musiker und Liebhaber gar nicht, dass es einen mathematischen Theil ihrer Kunst giebt.

Wenn das Letzte erst noch zu erweisen wäre, und der Langweiligkeit eines unnöthigen Erweises durch die Kurzweiligkeit seiner Führung einigermassen begegnet werden sollte: so würde Verf. dieses das lustige *musikalische Würfelspiel* hierzu wählen — das Spiel nämlich, wo eine gewisse Anzahl von melodischen Sätzchen (jedes einen Takt lang und mit einer Nummer bezeichnet) nach den Zahlen geworfener Würfel zusammengesetzt wird, und so, ohne alles Zuthun des Verstandes, ein kleines, zusammenhängendes Musikstück, eine Menuett, Polonoise, Arietta u. dergl. entstehet: dieses Spiel würde er zu jenem Erweise wählen, und die Verwunderung, nicht etwa nur der Kinder und Ungebildeten, sondern selbst gewisser Sprecher im Publicum, gewisser Journalisten für den Zeitvertreib, wie sie sie, diese Verwunderung, naiv genug, französ. u. deutsch, öffentlich bezeigt haben, dazu setzen. (Man erinnere sich nur an die Anzeigen und Beurtheilungen eines solchen, vor etwa drey Jahren in Paris erschienenen, musikal. Würfelspiels in verschiedenen, ziemlich angesehenen und vielgelesenen französischen, von Deutschen dann treulich nachgeschriebenen Zeitschriften! Hielt man doch die Sache — die unsre Väter schon längst als ein kleines Spielwerk gekannt, angewendet und wieder vergessen hatten — für so tief und wundervoll, dass man ihre Erfindung keinem andern, als dem götterbegabtesten Genius, den man eben zur Hand hatte, zuschreiben zu müssen glaubte: Mozarten nämlich, der in seinem Leben an so 'was wol nicht gedacht hatte!) —

Indess, den Scherz einmal bey Seite: es wissen offenbar nur wenige, auch der sonst unterrichtetesten Musiker und Musikfreunde, wie es denn eigentlich mit jenem Experimente zugehe und zusammenhänge. Und da es doch immer nicht übel ist, wenn man, was jeder täglich ins Werk richten kann, auch begreift, und sich mithin nicht durch einigermassen verblüfftes Verwundern lächerlich macht, ja, da sich wol gar, wenn Gegenstände dieser Art in der musikal. Welt wieder zur Sprache gebracht werden, hier und da ein guter mathematischer Kopf, der zugleich Musik versteht, bewogen fühlen könnte, wichtigere Kapitel dieses unrühmlich fast vergessenen Theils der Tonkunst neu und unsern Zeiten gemäss zu bearbeiten: so mag hier der Erklärung jenes Wunders ein Plätzchen eingeräumt werden. Sie soll aber so ausführlich und pünktlich gegeben werden, diese Erklärung, dass jeder, dem nur nicht gleich, wenn er mehr Zahlen neben einander siehet, als in seinem täglichen Ausgabebuche, der Kopf schwindelt, nicht blos die schon von Andern bekannt gemachten Compositionen durch das musikal. Würfelspiel verstehen, sondern, besitzt er nur überhaupt musikal. Erfindungsgeist, deren selbst so viele fabriciren kann, als ihm irgend belieben mag. —

Man componire ein Stück von so vielen Takten, als man will; z. B. von acht Takten. Man verändere nun jeden Takt, z. B. fünfmal, oder, was einerley ist, man mache fünf Variationen zu dem Stücke — solche Variationen nämlich, welche in der Harmonie und im Charakter nicht abweichen, sondern nur in den Figuren; welche letztere Abweichungen jedoch auch nicht zu bunt ausfallen dürfen, wenn das so mechanisch zusammenzusetzende Stück nicht sehr kraus werden und wunderlich klingen soll. Jeder Takt dieses Stücks kann sich alsdann in sechserley Gestalten sehen lassen;



und da das Stück aus acht Takten besteht: so hat man 6 und 8, oder 48 Takte beysammen.

Wir wollen die sechserley Gestalten, wie sich das Stück zeigt, jetzt als so viele Stücke annehmen. Wie viele andere Stücke können nun nicht aus diesen sechsen entstehen, wenn die Veränderungen des einen mit den Veränderungen des andern verwechselt werden? Es wird bey dieser Verwechslung zwar die innere Symmetrie und das eigentlich Kunstgemässe des Satzes wegfallen; aber hierauf, wie überhaupt auf das wahrhaft Künstlerische, darf man bey einem solchen Experimente keine Ansprüche machen: dies kann überall nur der freye, poetische Geist erzeugen.

Um sich die Art dieser Verwechselung deutlich vorzustellen, betrachte man folgende Tabelle:

1	9	17	25	33	41
2	10	18	26	34	42
3	11	19	27	35	43
4	12	20	28	36	44
5	13	21	29	37	45
6	14	22	30	38	46
7	15	23	31	39	47
8	16	24	32	40	48

Man bemerkt sechs Absätze, von welchen jeder aus acht, von oben nach unten heruntergehenden Zahlen besteht. Diese sechs Absätze enthalten die sechs verfertigten Stücke. (Thema mit fünf Variationen.) Die oberste Zahl eines jeden Absatzes enthält den ersten Takt des Stücks, die darauf folgende den zweyten, u. s. w. Die Zahlen der obersten Reihe von der Linken gegen die Rechte, 1, 9, 17 etc. enthalten also die zu dem ersten Takte eines Stücks gehörigen Figuren, und dienen dazu, dass sie, als ähnliche Figuren, in der Verwechselung einander substituirt werden können. Die darauf folgende Reihe 2, 10, 18 etc. enthält den Stoff zu dem zweyten Takte, die dritte Reihe 3, 11, 19 etc. den Stoff zu dem dritten Takte, u. s. w. Folglich kann nur 1 mit 9, 17, oder 25 etc., aber nicht mit 10, 18, oder 26 etc. verwechselt werden. Man kann nämlich wol aus einem Absatz in den andern greifen, d. i. aus einem Stücke in das andere; aber man muss in ebenderselben Reihe bleiben, d. i. man kann nicht aus einem Takte in den andern reichen, oder man kann die Ordnung der Takte nicht verwechseln.

Folgende Tabelle enthält nun sechs, aus den vorhergehenden sechs Stücken, vermittelst der Verwechselung neu verfertigte:

9	17	25	41	33	1
18	10	2	26	42	34
27	3	35	19	43	11
36	12	28	4	20	44
45	21	29	37	13	5
38	30	22	46	6	14
31	39	15	7	23	47
24	48	8	40	32	16.

Will man die Versetzung aufs Glück ankommen lassen: so nimmt man einen Würfel. Man thut mit demselben acht Würfe, weil man acht Takte haben muss. Folgende mögen die Würfe seyn:

4 der erste,
3 der zweyte,
5 der dritte,
2 der vierte,
2 der fünfte,
3 der sechste,
6 der siebente,
1 der achte.

Die Zahlen 4, 3, 5 etc. werden nicht auf vorhergehende Art aus der Haupttabelle der sechs Stücke herausgenommen, sondern es zeigen solche nur die Absätze an, aus welchen man die acht Takte des Stücks zusammensetzen soll. Also bedeutet die 4 des ersten Wurfs, dass man in den vierten Absatz der ersten oder der obersten Reihe greifen muss, und daselbst stellet sich die Zahl 25 dar. Die 3 des zweyten Wurfs giebt nun die im dem dritten Absatze der zweyten Reihe befindliche Zahl 18. Die 5 des dritten Wurfs giebt die Zahl 35 u. s. w.

Endlich stellet sich das gefundene Stück in folgenden Zahlen dar:

25
18
35
12
13
22
47
8

Um mit den Versetzungen nach den Würfen desto bequemer fortzukommen, kann man in der Haupttabelle die Ordnung der Würfe u. Absätze numeriren. Wenn man mehr als sechsmal jeden Takt verändert hat, so ist leicht zu erachten, dass man entweder zwey Würfel brauchen, oder mit einem zweymal werfen, und die Augen zusammenzählen muss.

Dies musikal. Kunststückchen hat nun seinen Grund in den, aus der Versetzungskunst (*Ars combinatoria*) entspringenden Progressionen, doch nicht in der freyen Art derselben, wo man, ohne sich an ein gewisses Gesetz zu binden, alle Zahlen einer gegebnen Summe ohne Unterschied willkührlich unter einander wirft. Um zu wissen, wie viel-mal hier zwey, drey, vier, oder mehrere Dinge ihren Platz verändern können, muss man die Anzahl dieser Dinge entweder rückwärts bis zu 1., oder bis zu derjenigen Zahl, die die Summe der zu versetzenden Dinge anzeigt, d. h. vorwärts, multipliciren. Man will z. B. wissen, wie vielmal 12 Buchstaben verändert werden.

Rückwärts, oder 12 mal 11 mal 10 etc.	*Vorwärts,* oder 1 mal 2 mal 3 etc.
12	1
11	2
12	2
12	3
132	6
10	4
1320	24
9	5
11880	120
8	6
95040	720
7	7
665280	5040
6	8
3991680	40320
5	9
19958400	362880
4	10
79833600	3628800
3	11
239500800	3628800
2	36288
479001600	39916800
	12
	79833600
	399168
	479001600

Zwölf Buchstaben können also 479 millionen-eintausend und 600 mal unter sich verwechselt werden.

Aus der Multiplication mit steigenden Zahlen von 1 bis 12 kann man zugleich ersehen, wie vielmal eine in diesem Umfange begriffne Anzahl von Dingen, z. B. 2, 3, 4, 5 oder mehrere Buchstaben, versetzt werden können, so können nämlich zwey Buchstaben 2mal, drey 6mal, viere 24 mal u. s. w. ihre Stellung verändern. Man sehe zum Beweise folgende Exempel, wo die drey Buchstaben a b c 6mal versetzt sind;

a b c	b c a	c b a
a c b	b a c	c a b

Eine andere Art von Versetzung ist die, wo man von den verschiedenen möglichen Verbindungen diejenigen ausschliesst, die sich das andremal blos in veränderter Ordnung darstellen. Man sieht aus der Erklärung, dass die Zahlen einer gegebnen Summe nicht alle auf einmal gebraucht werden können, und dass allezeit eine, zwey oder mehrere wegbleiben müssen.

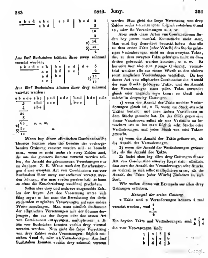
Mit der Berechnung dieser Art elliptischer Versetzung hat es folgende Bewandniss. Man multiplicirt zuvörderst die gegebene grössere Summe so vielmal rückwärts, als die kleinere, deren Versetzung verlangt wird, Einheiten in sich fasst, und dividirt hernach das Product eben so vielmal, von 1 an gerechnet, wieder zurück. Z. B. Setzt die drey Buchstaben: a b c. Wie vielerley Versetzungen von zweyen Buchstaben stecken in diesen dreyen? Dreyerley: wie man aus dieser Vorstellung und Berechnung sieht:

a b c	a b	b c	3
	a c		2
			2) 6
			3

Wäre es hier erlaubt, die erhaltnen Verbindungen wieder zu verändern; so würden noch die drey Figuren b a / c a | c b mithin sechs Versetzungen überhaupt entstehen. — Aus vier Buchstaben können ihrer zwey sechsmal versetzt werden:

a b c d	a b	b c	c d	4
	a c	b d		3
	a d			2) 12
				6

Aus vier Buchstaben können ihrer drey viermal versetzt werden.



a b c d	a b c a b d	a c d	b c d	4 3 — 12 2 — 2) 24 — 3) 12 — 4

Aus fünf Buchstaben können ihrer zwey zehnmal versetzt werden,

a b c d e =	a b a c a d a e	b c b d b e	c d c e	d e	5 4 — 2) 20 — 10

Aus fünf Buchstaben können ihrer drey zehnmal versetzt werden:

a b c d e — 5 4 — 20 3 — 2) 60 — 3) 30 — 10	a b c a b d a b e	a c d a c e	a d e	b c d b c e	b d e	c d e

u. s. w.

Wenn bey dieser elliptischen Combination die kleinere Summe ohne die Gesetze der vorhergehenden Ordnung versetzt werden soll: so braucht man, wenn es nicht mehr als zwey Zahlen sind, die aus der grössern Summe versetzt werden sollen, die Anzahl der gekommenen Versetzungen nur zu dupliren. Z. B. Wenn nach den Einschränkungen dieser zweyten Art von Combination aus vier Buchstaben ihrer zwey nur *sechsmal* versetzt werden können, wie man vorher gesehen hat: so kann es ohne die Einschränkung zwölfmal geschehen.

Sollen aber drey und mehrere ausgesuchte Zahlen der freyen Art der Versetzung unter sich fähig seyn: so hat man die Berechnung der darin steckenden möglichen Versetzungen auf eine andere Weise anzufangen. Man muss nämlich die Summe der elliptischen Versetzungen mit der Summe derjenigen, die aus der freyen oder der ersten Art von Combination entspringen, multipliciren. z. B. aus vier Buchstaben konnten vorhin drey viermal versetzt werden. Nun giebt die freye Versetzung von drey Zahlen sechs Versetzungen: folglich entstehen 4mal 6, oder 24 Veränderungen. Aus fünf Buchstaben konnten vorhin drey zehnmal versetzt werden. Nun giebt die freye Versetzung von drey Zahlen sechs Versetzungen: folglich entstehen 6 mal 10, oder 60 Veränderungen u. s. w.

Aber auch diese Arten von Combinationen finden bey jenem musikal. Kunststücke nicht statt. Man wird bey demselben bemerkt haben, dass alle zu dem ersten Takte (oder Wurfe) des Stückes gehörigen Veränderungen nicht zu dem zweyten Takte, die, zu dem zweyten Takte gehörigen nicht zu dem dritten gebraucht werden konnten, u. s. w. Es herrscht hier also eine strenge Ordnung, vermittelst welcher alle aus einem Wurfe in den andern sonst möglichen Verbindungen wegfallen. Da bey dieser Art von elliptischer Combination die Anzahl der zum Stücke gehörigen Takte, und die Anzahl der Veränderungen eines jeden Takts entweder gleich oder ungleich seyn kann: so theilt sich solche in dreyerley Gattungen.

1) wenn die Anzahl der Takte und der Veränderungen gleich ist, z. B. wenn ein Stück aus acht Takten besteht, und man sieben Variationen zu dem Stücke gemacht hat. Da das Stück gegen eine dieser Variationen selbst als eine Variation zu betrachten ist: so hat man folglich acht Stücke oder Veränderungen auf jedes Stück von acht Takten gemacht.

2) wenn die Anzahl der Takte grösser ist, als die Anzahl der Veränderungen.

3) wenn die Anzahl der Veränderungen grösser ist, als die Anzahl der Takte.

Es findet aber bey allen drey Gattungen dieser Art von Combination einerley Regel statt: nämlich, dass man die Anzahl der Veränderungen oder Stücke so vielmal in sich selbst multipliciren muss, als die Anzahl der Takte (oder Wurfe) Einheiten in sich fasst.

Wir wollen dieses mit Exempeln aus allen drey Gattungen erläutern.

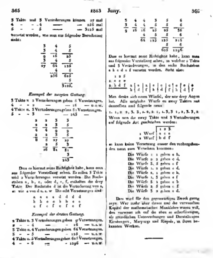
Exempel der ersten Gattung.

2 Takte und 2 Veränderungen können 4 mal versetzt werden, weil 2 / 2 / — / 4

Die beyden Takte und Veränderungen sind a / b | c / d

die vier Versetzungen sind:

1	2	3	4
a	c	a	c
b	d	d	b



3 Takte und 3 Veränderungen können 27 mal
4 - - 4 — — 256 mal
5 - - 5 — — 3125 mal
versetzt werden, wie man aus folgender Berechnung sieht:

3 · 3 = 9, · 3 = 27
4 · 4 = 16, · 4 = 64, · 4 = 256
5 · 5 = 25, · 5 = 125, · 5 = 625, · 5 = 3125.

Exempel der zweyten Gattung.

3 Takte u. 2 Veränderungen geben 8 Versetzungen.
4 - - 2 — — 16 — u. s. w.
4 Takte u. 3 Veränderungen geben 81 Versetzungen.
5 - - 3 — — 243 —

2 · 2 = 4, · 2 = 8
2 · 2 = 4, · 2 = 8, · 2 = 16
3 · 3 = 9, · 3 = 27, · 3 = 81
3 · 3 = 9, · 3 = 27, · 3 = 81, · 3 = 243

Dass es hiermit seine Richtigkeit habe, kann man aus folgender Vorstellung sehen. Es sollen 3 Takte und 2 Veränderungen versetzt werden. Die Buchstaben a, b, c, oder d, e, f, enthalten die drey Takte. Der Buchstabe d ist die Veränderung von a, so wie e von b u. s. w. Die acht Versetzungen sind:

a	a	a	a	d	d	d	d
b	b	e	e	b	b	e	e
c	f	c	f	c	f	c	f

Exempel der dritten Gattung.

2 Takte u. 3 Veränderungen geben 9 Versetzungen.
2 - - 4 — - 16 — u. s. w.
3 Takte u. 4 Veränderungen geben 64 Versetzungen.
3 - - 5 — - 125 — u. s. w.
4 Takte u. 5 Veränderungen geben 625 Versetzungen.
4 - - 6 — - 1296 — u. s. w.

3 · 3 = 9
4 · 4 = 16
4 · 4 = 16, · 4 = 64
5 · 5 = 25, · 5 = 125
5 · 5 = 25, · 5 = 125, · 5 = 625
6 · 6 = 36, · 6 = 216, · 6 = 1296

Dass es hiermit seine Richtigkeit habe, kann man aus folgender Vorstellung sehen, in welcher 2 Takte und 3 Veränderungen, in den sechs Buchstaben a b c d e f versetzt werden. Sieht also:

	1	2	3
1	a	c	e
2	b	d	f

a	a	a	c	c	c	e	e	e
b	d	f	b	d	f	b	d	f

Man denke sich einen Würfel, der nur drey Augen hat. Alle mögliche Würfe zu zwey Takten sind demselben nach folgende neun:

1. 1, 2. 2, 3. 3, 1. 2, 2. 1, 1. 3, 3. 1, 2. 3, 3. 2.

Wenn nun die zwey Takte und 3 Veränderungen auf folgende Art geschrieben werden:

	1	2	3
1 Wurf	a	c	e
2 Wurf	b	d	f

so kann keine Versetzung ausser den vorhergehenden neun zum Vorschein kommen:

Die Würfe 1. 1 geben a b.
Die Würfe 2. 2 geben c d.
Die Würfe 3. 3 geben e f.
Die Würfe 1. 2 geben a d.
Die Würfe 2. 1 geben c b.
Die Würfe 1. 3 geben a f.
Die Würfe 3. 1 geben e b.
Die Würfe 2. 3 geben c f.
Die Würfe 3. 2 geben e d.

Dies wird für den gegenwärtigen Zweck genug seyn. Wer mehr über dieses und die verwandten Kapitel der mathematischen Musiklehre wissen will, den verweise ich auf die eben so scharfsinnigen, als gründlichen Untersuchungen und Darstellungen Kirnbergers, Marpurgs und Riepels, in ihren bekannten Werken.

Nachrichten.

Wien, d. 16ten May. Uebersicht der Monate März, April und May.

Gewöhnlich bringen nur die Monate März u. April die meisten mus. Productionen, vorzüglich in Hinsicht der Concerte, welche sowol von fremden als einheimischen Künstlern hier gegeben werden. Schon einige Monate früher hatten uns Künstler von bewährtem Rufe ihre Kunstfertigkeiten hören lassen, denen wir laute Anerkennung u. gerechte Bewunderung zollten, wie bereits in diesen Blättern erwähnt worden: auch in diesen Monaten hörten wir gar manches Bedeutende, was des Berichtens nicht unwerth seyn dürfte.

März. Hofoperntheater. Am 5ten wurde zum ersten Male: *Salem*, eine lyrische Tragödie in vier Aufz., von Hrn Castelli, mit Musik von Hrn J. F. Mosel, aufgeführt. Diese lyrische Tragödie (wie sie der Verf. nennt) ist grösstentheils nach Voltaire's Trauerspiel, *Olympia*, bearbeitet, oder vielmehr übersetzt, (was Hr. Castelli auf dem Anschlagezettel allerdings hätte bekannt machen sollen,) und zu einer tragischen Oper — hätte der Dichter nicht mehrere Scenen zu sehr gedehnt — ganz geeignet. Die Musik des Hrn M. zeigt, dass er viele theoretische Kenntnisse besitze, und für Glucks Styl vorzüglich eingenommen sey. Es ist über diese Oper in den hiesigen Blättern viel für und wider geschrieben worden: Ref. will seine Meynung dahin beschränken, dass, obgleich dieses Werk dem unbefangenen Zuhörer mehr nachgeahmt als originell erscheint, auch im Einzelnen von Reminiscenzen nicht frey ist — dasselbe doch dem Componisten, wegen der *vielen*, sehr gelungenen Partien, die darin enthalten sind, und die gewiss jeden Kenner erfreuen, zu grossem Verdienste gereiche. Die Ouverture (C moll) — mehr im Chorale nun als Glucks Manier gearbeitet — würde mehr Beyfall erhalten haben, als geschahe, wenn sie gegen das Ende nicht zu matt würde. Ein Duett (G moll) zwischen Homer (Mad. Milder) und Salscha (Dem. Laucher) schliesst den zweyten Act, und, ob man gleich unwillkürlich an das Duett (E moll) in der *Medea* erinnert wird, mit welchem auch in dieser Oper der erste Act schliesst: so gebührt Hrn M. doch ganz der laute Beyfall, den dieses, so glücklich auf Effect berechnete, und von obigen Sängerinnen meisterhaft vorgetragene Musikstück jederzeit erhielt. Die Aufführung war durchaus rühmenswerth, sowol von Seiten der Sänger, als des Orchesters. Auch das Costume und die Decorationen zeigten abermals, wie liberal die Direction sey. Am Schlusse nach der ersten Aufführung wurde sowol der Componist, als auch Mad. Milder, Dem. Laucher, Hr. Siboni (Salem) u. Hr. Vogel (Tue) hervorgerufen. Das Stück wurde seitdem schon mehrere Male wiedergegeben; aber, bey jeder der späteren Wiederholungen — vermuthlich der Monotonie wegen, die in dieser lyrischen Tragödie obwaltet, und die aus einer *Nachahmung* ohne eigene Individualität vielleicht nothwendig entstehen muss — war der Beyfall *geringer*, und der Zuhörer waren weniger. — Hr. Duport gab am 11ten zu seinem Vortheile: *Der ländliche Tag*, komisches Ballet in zwey Aufz.; dann folgte: *Die Maskerade*, oder, der Ball des Gutsherrn, grosses Divertissement, beyde von der Erfindung des Hrn. Duport. Seinen Kunstfertigkeiten wurde ebenmals lebhafter, den beyden Stücken aber nur mässiger Beyfall geschenkt. — Am 20sten zum ersten Mal: *Fünf sind zwey*, eine Posse mit Gesang in einem Aufzuge, frey nach dem Französischen (die *Domestikenstreiche*) von Castelli. Die Ouverture ist von Dalayrac, die übrigen Musikstücke sind von *neun* verschiedenen hiesigen Componisten zusammengesetzt worden, was zu manchen witzigen Bemerkungen Veranlassung gab. Hr. Mohrhard (Johann) und Dem. Bondra d. ält. (Lisette) waren die einzigen Personen, die im Stücke spielten. Das Publicum nahm wenig Notiz von dieser Posse. — Mad. Hoenig trat auch als Sextus im *Titus*, und später als *Sargino* in der Oper gleiches Namens auf; sie erhielt jederzeit allgemeinen, rauschenden Beyfall.

Theater an der Wien. Zum Vortheile der Dem. Henr. Teimer wurde am 12ten Winters *unterbr. Opferfest*, und zwar mit gänzlicher Hinweglassung der Rolle des Pedrillo, wodurch die Oper allerdings eine gleichere und durchaus geschmackvollere Haltung gewann, aufgeführt. Da aber, ausser Hrn Ehlers, (Murney) und Dem. Henr. Teimer, (Myrha) fast alle Rollen unvortheilhaft besetzt waren, so lässt sich der geringe Beyfall, den diese einst so beliebte Oper im Allgemeinen erhielt, leicht erklären. — (Am 30sten April sahen wir diese Oper abermals, und weit vorzüglicher aufführen. Hr. Stengel vom Breslauer Nationaltheater trat darin als Murney, und Hr. Hasse, neuengagirtes Mitglied dieser Bühne, als Mafferu, auf, und beyde erhielten, ihrem Talenten gemäss, verdienten Beyfall. Hr.

Stengel hat eine angenehme Tenorstimme; seine Figur ist einnehmend, und nur sein Spiel lässt noch Manches zu wünschen übrig. Hr. Hiller ist, was man sagt, auf dem Theater zu Hause; sein Spiel ist voll Feuer, seine Bewegungen sind rasch, gewandt, und ungezwungen; doch da seiner Stimme in der Tiefe die nöthige Kraft fehlt, so scheint es, als ältere diese bereits sehr, was er durch Coloraturen zu bedecken sucht, wodurch aber sein Gesang geschmackwidrig überladen wird. Sie wurden beyde am Ende der Oper hervorgerufen.)

Theater in der Leopoldstadt. Am 6ten gab Hr. Fenzel zu seinem Vortheile: *Die drey Wunderräthsel* und die *Zauberbrille*, oder: Kasper, der lustige Scheerenschleifer — von ihm selbst verfasst, mit Musik von Hrn. Volkert, Kapellmeister dieser Bühne. Wie wünschten, Hr. Fenzel sähe einmal durch die Zauberbrille *dieses Unsinn*, er würde er ihn in Zukunft gewiss mit neuem verschonen. Zu bedauern ist jeder Componist, der veranlasst wird, so erbärmliches Zeug in Musik zu setzen.

Concerte. Am 3ten wurde in dem Theater nächst dem Kärntnerthor eine grosse musikalische Academie veranstaltet, wovon die Einnahme zur besseren Verpflegung der Findlinge verwendet wird. Man gab 1. *Eva's Klage* beym Anblick des sterbenden Messias, eine Declamation mit musikal. Begleitung. Das Gedicht ist aus Klopstocks Messiade, Gesang VIII, u. in Musik gesetzt und dirigirt von Hrn. Wolf, k. k. Rechnungs-Official. Es wurde vorgetragen von Dem. Adamberger u. Hrn. Korn, Mitgliedern der k. k. Hofschauspielergesellschaft. Hr. E. Wolf, ein Schüler Emanuel Bach's, hat diese Declamation (eigentlich Melodrama) zu dessen Zeit in Musik gesetzt. Das Ganze ist mithin in dem damaligen Geschmacke gearbeitet, wo dem Componisten noch nicht so viele Hülfsmittel zu Gebote standen, als jetzt; und da Hr. W. den Gesang zu sehr ins Kleinliche zerrissen, die Declamation öfters ganz von den Instrumenten bedeckt, die Musik oft geradezu dem Texte widersprechend, und das Ganze viel zu gedehnt und monoton geschrieben hat: so harreten wir sehnlich nach der letzten Schlussnote. 2. Mad. Harlas sang eine Arie aus *Ginevra* von Sim. Mayr, und bewährte sich auch diessmal als kunstgerechte Sängerin. 3. Frau von Mosel zeigte sich gleichfalls als fertige Klavierspielerin in einem Concerte von Dussek, das sie mit grösster Reinheit und Präcision vortrug. 4. Duett aus der Oper *Numa Pompelius* von Pär, wurde ausgezeichnet gut gesungen von Mad. Harlas und Dem. Therese Klieber. Letztere stand ehrenvoll an der Seite der Ersteren. 5. Hr. Louis Spohr spielte ein Pot-pourri auf der Violin von Gerke. Wenn alle Werke von diesem, uns unbekannten Componisten so wenig Gehalt haben, als dieses, so sind wir beruhigt, ihn noch nicht näher kennen gelernt zu haben. Hr. Spohr hätte besser gethan, uns etwas von seiner eigenen Composition hören zu lassen. 6. Den Beschluss machte Cherubini's dreystimmiger Trauergesang auf den Tod Jos. Haydn's, vorgetragen von Dem. Klieber und den Hrn. Lugano und Hoffmann. Auch dieser Trauergesang wurde, wie alle Musik Cherubini's, mit lebhaftem Beyfall aufgenommen. — Am 7ten gab Hr. Raphael Dressler, erster Flötenspieler der k. k. Hoftheater, zu seinem Vortheile in dem kl. Redoutensaale Concert, und zeichnete sich in einem Concert von Rode, (von weil. Hoffmeister für die Flöte arrangirt,) und in Variationen für dieses Instrument, von ihm selbst gesetzt, durch eine Reinheit und Deutlichkeit, verbunden mit einem vollen, runden Tone und geschmackvollem Vortrage, so vortheilhaft aus, wie wir von ihm noch nie gehört hatten. Das Publicum bezeugte lauten und verdienten Beyfall. Noch wurde in diesem Concert gegeben eine neue Ouverture zu Schillers *Braut von Messina*, von Hrn. Johann Fuss, und eine Arie aus der Oper *Alonso und Cora* v. Sim. Mayr, ges. von Dem. Brandstätter. Die Stimme der Dem. B. ist nicht geeignet, in einem Concert-Saale mit Kraft durchzudringen; auch sollte alle Action beym Vortrage eines Gesangstücks im Concerte vermieden werden, was diese Sängerin heute vorzüglich zu vergessen schien, und was denn hier gerügt zu werden verdient. Jene Ouverture zeigt von neuem, dass man sich von diesem jungen Manne wahrhaft Ausgezeichnetes versprechen darf. Der Entwurf ist so, dass man leicht bemerkt, er habe das Gedicht, welchem sie zunächst bestimmt ist, gefasst; die Ausarbeitung beweiset ein schönes Talent, eine gründliche Schule, und viel Geschicklichkeit, die Mittel, welche die jetzige Instrumentation darbietet, am rechten Orte und zu gehörigem Zwecke zu verwenden. Schade, dass die Ausführung von Seiten des Orchesters, besonders im Andante, zum Theil verfehlt wurde! Das Allegro gelang besser und wurde vom Publicum gut aufgenommen. — Am 14ten liess sich Hr. Kraft, d. Sohn, Kammervirtuos des Fürsten v. Lobkowitz,

in einem, von ihm im kl. Redoutensaale veranstalteten Concerte auf dem Violoncell hören. Er spielte auf diesem Instrumente ein Concert von seiner Erfindung, und Variationen über ein russisches Thema von Bernh. Romberg. Sein Spiel gefiel — ob ihm gleich mehr Gefühl, besonders in den cantablen Stellen, zu wünschen wäre — sowol im Concerte, als auch vorzüglich in den Variationen, deren Composition einstimmig als trefflich anerkannt und mit Auszeichnung aufgenommen wurde. Dem. Buchwieser und Dem. Kleber trugen ein Duett von Nicolini sehr schön vor. — Am 18ten gaben Mad. Harlas und Hr. Heinr. Bärmann ihr zweytes und letztes Concert im kl. Redoutensaale. Hr. B. trug ein Concert in Es dur, (nicht F moll, wie irrig auf dem Anschlagezettel stand,) v. Crommer auf der Klarinette schön vor: doch durch das zu häufige u. schnelle Wechseln mit Forte und Piano, wodurch sein Spiel etwas monoton erschien, verlor sich der günstige Eindruck wieder allmählig, womit er Anfangs so schnell Alles für sich einnahm. Ueber das *Zuviel* und *Zuwenig* sollte jeder Künstler streng wachen. Mad. H. sang eine Arie von Nasolini, und eine von Hrn. Riotte mit oblig. Klarinette. In der ersten konnte sie abermals ihren trefflichen, ausgebildeten Gesang im ganzen Umfange zeigen, was bey der zweyten nicht der Fall war. Hr. Bärmann, welcher die obligate Klarinett-Stimme vortrug, bedeckte öfters ganz den sanften, leisen Gesang der Mad. H. mit einem starken Vortrage, was um so mehr auffiel, da dieser Künstler, wie wenige auf diesem Instrumente, es ganz in seiner Macht hat, mit dem zartesten Piano einer Sängerin gleichen Schrittes zu gehen. Die Composition war übrigens gefällig, und hatte vieles vom italienischen Style. Hr. Seidler spielte ein Adagio und Rondo auf der Violin: er konnte sich nur im letzteren Satze auszeichnen. Eine Ouverture von Hrn. J. P. Pixis ist auf Effect berechnet, den sie auch, bey einer guten Ausführung, machte; übrigens verräth sie aber wenig eigenthümlichen, wahren Werth.

Mad. Auernheim, Sängerin der k. k. Hoftheater, gab gleichfalls am 21sten in diesem Saale Concert zu ihrem Vortheile. Nach Cherubini's Ouverture aus *Faniska*, spielte Mad. A. mit ihrer Mutter, Mad. Auernhammer, ein hier längst bekanntes Duo concertant von Steibelt (F dur) auf zwey Pianoforte. Der erste Satz konnte im Vortrage allenfalls noch genügen, obgleich das ganze Musikstück für ein grosses, öffentliches Concert nicht geeignet ist; der letzte Satz aber wurde ohne alle Präcision, und mit einer Eilfertigkeit herabgespielt, oder besser, herabgehackt, dass uns um unser Gehör bange zu werden anfing. Zu diesem unangenehmen Spiele trug am meisten Mad. Auernhammer, (welche *einstens* hier in Wien als Klavierspielerin excellirte) mit ihrem klang- und tonlosen Pianoforte bey, welches sich bey dem Concerte von Beethoven, (C moll) das sie in der Folge uns auch noch zu hören gab, noch mehr bewährte. Mad. Auernheim sang mit Mad. Schönberger ein Duett von Cimarosa aus *Gli Orazi e Curiazi*. Wir bedauerten Mad. Schönberger, von keiner bessern Sängerin unterstützt worden zu seyn. Am Schlusse sang Mad. Auernheim die beliebte Cavatine aus *Giulietta e Romeo*: Ombra adorata aspetta. Da wir diese Arie so oft meisterhaft von Crescentini, und unlängst von Fräulein von Goubeau ausnehmend gut vortragen hörten: so musste uns dieses Gesangstück, wie es von Mad. A. gesungen wurde, höchst ungeniessbar seyn.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Die Liebe und das L'hombre-Spiel, mit Begleitung des Fortepiano, von Stegmann. Bonn, bey Simrock. (Preis 1 Franc.)

Mit der gehörigen Laune vorgetragen, wird dieser musikalische Scherz seinen Zweck, einen freundschaftlichen Zirkel erheitern zu helfen, gewiss vollkommen erreichen. Die Melodie ist wirklich komisch, dabey sehr gefällig, und liegt in dem Umfange fast jeder Stimme; auch ist der Satz, — eine bey solchen kleinern Gesängen seltne Erscheinung, — durchgängig rein. (Allenfalls wünschte man, dass das h, Seite 3, Syst. 2, Takt 7, lieber b geblieben wäre.) Man kann also dieses Werkchen allen Liebhabern launiger Gesänge mit gutem Gewissen empfehlen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Juny. **N**º. **23.** 1813.

RECENSION.

1. *Symphonie à grand Orchestre, composée par C. A. B. Braun* No. 4. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)
2. *Symphonie à grand Orchestre, par J. W. Wilms* Oeuvre 23. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 2 Thlr. 8 Gr.)

Rec. hörte und las beyde Symphonien bald auf einander, und zwar zuerst die des Hrn Braun, nachher die, von Hrn Wilms. Der Uebergang von einer zur andern schien ihm so leicht, so natürlich, dass er auch in derselben Folge die Anzeige beyder verbindet. —

In älterer Zeit betrachtete man die Symphonien nur als Einleitungssätze zu irgend einer grössern Production; selbst die Ouverturen der Opern bestanden meistens aus mehrern Sätzen, und wurden *Symphonia* überschrieben. Unsere grossen Meister der Instrumentalmusik, Haydn, Mozart, Beethoven, gaben indessen der Symphonie eine Tendenz, dass sie nun ein für sich bestehendes Ganzes, und zugleich das Höchste der Instrumentalmusik, gleichsam, wie Rec. sich einmal schon früher ausgedruckt hat, die Oper der Instrumente geworden ist. Der Componist hat nun freyen Spielraum, alle nur möglichen Mittel, die ihm die Kunst der Harmonik und die unendliche Mannigfaltigkeit der Instrumente in ihren verschiedensten Mischungen darbieten, in Anspruch zu nehmen, und so den wundervollen, geheimen Zauber der Musik mächtig auf den Zuhörer wirken zu lassen. Der Zuhörer erwartet dies auch; und schon daraus ergeben sich von selbst die Forderungen, die man mit Recht an Werke solcher Art macht. Es ist auf nichts Geringeres abgesehen, als dass der Componist, ohne die Grenze, die Leichtigkeit, vermöge welcher sich die Sätze zwanglos aureihen und verbinden, zu verläugnen, in die Tiefen der Harmonik eingehe, und zugleich die Instrumente einzeln, und so, auf mannigfache Weise gestalteten Chor, glanzvoll hervortreten lasse. Darf nun auch Rec. dem Componisten des ersten vorliegenden Werks das Lob ertheilen, dass er melodiös und rein geschrieben habe, so sind doch jene höhern Forderungen nicht im mindesten erfüllt. Die Symphonie hat ganz denselben Schwung, wie die älteren Pleyelschen Symphonien, die noch oft genug in kleinern Theatern die Zwischenacte ausfüllen, und in so fern zweckmässig seyn mögen, als sie die, dem Zuschauer vergönnte Ruhe und Erholung nicht im mindesten stören. Ohne genaue Zergliederung des Werks wird es dem Rec. leicht werden, nur durch Erwähnung einiger Momente des Satzes, sein Urtheil zu rechtfertigen.

Der Einleitungssatz, Grave D moll, fängt mit einer canonischen Imitation der Oberstimme und des Basses an:

Violino I.

Basso.

Im dritten Takte eine Fermate auf der Dominante, im fünften wieder eine Fermate auch auf der Dominante, und nun tritt eine Figur in Achteln und Sechzehntheilen ein, die durch ihren fremdartigen Rhythmus den angefangenen pathetischen Gang ganz unterbricht, der im eilften Takt nun einigermassen durch den in Vierteln fortschreitenden Bass hergestellt wird. Auf den Einleitungssatz soll der Componist viel Mühe verwenden, um ihn über das Gewöhnliche empor zu heben, da der Zuhörer gespannt und seine Aufmerksamkeit ganz auf das Werk gelenkt werden soll. Er ist in gewisser Art die Scene, die im Schauspiel der Dichter gewöhnlich der eigentlichen Exposition vorausschickt, und die er mit irgend einer pikanten Erfindung zu würzen pflegt, um den Zuschauer gleich für die Dichtung einzunehmen. — Das Thema des folgenden Allegro's, aus D dur, ist zwar melodiös, aber in seiner Structur gar zu liedchenmässig:

Dasselbe Thema wird ganz in derselben Form und mit geringer Abänderung des Schlusses vom Tutti wiederholt, und dann führt eine ziemlich verbrauchte Symphonie-Figur in Achteln in die Dominante, in welcher die beyden ersten Takte des Thema wiederkommen. Der Componist wird selbst wol nicht Stellen, wie die folgende, für wirkliche Imitationen im contrapunktischen Sinn halten:

Flauto.

Basso.

Eben so wiederholt der zweyte Theil zwar immerwährend das Thema, aber ohne es auf irgend eine Art contrapunktisch zu wenden und zu verschlingen, und nur in dieser Art und nicht immer auf dieselbe Weise hört man das Thema wol so oft gern wiederkehren, da es sonst den gebildeten Kenner u. Musiker gar leicht ermüdet. — Das Larghetto, aus A dur, ist ein recht niedliches Liedchen. Rec. enthält sich aber mehr darüber zu sagen, da der Componist sich selbst eingestehen wird, dass jetzt ein, aus sechs und achtzig Takten bestehender Satz, der nichts enthält als ein und dasselbe Thema, nur durch die Abänderung in *Majore* und *Minore*, und durch variirende Figuren, Hinzutreten der Instrumente, geschmückt, wenigstens den wahren Musiker nicht mehr sonderlich anziehn und erfreuen kann. — Das Allegretto, aus D dur, (Menuett) hat einen lebhaften Schwung, wiewol auch hier, und vorzüglich rücksichtlich des Trio, Rec. über Mangel an Originalität, ja über die etwas verbrauchte Structur des Ganzen klagen muss.

Menuetto.

Trio. Oboe

Flauto.

Rec. hat beyde Themata hergesetzt, und es bedarf dann keiner weitern Anmerkung darüber. Der Schlusssatz, aus D dur, hat ein ziemlich kräftiges und zu contrapunktischen Ausführungen gefügiges Thema:

Der Componist hat gefühlt, dass, nach der jetzigen Setzart, wenigstens das Finale ein sogenannter gearbeiteter Satz seyn müsse, und es kommen auch wirklich einige Imitationen, dem strengen Styl entnommene Bindungen, und ein Orgelpunkt vor; allein gerade hier zeigt es sich, dass es dem Componisten noch sehr an dem tiefern Studium des Contrapunkts fehlt. Jene Imitationen bewegen sich durch zwey, nur ein paarmal durch drey Stimmen, und werden dann schnell abgebrochen, da ein solcher fugirter, oder auch nur imitirender Satz doch wie ein Strom unaufhaltsam fortrollen muss, und dann sind Sätze, wie z. B.

wol schon zu sehr verbraucht. Nächst dem, dass schon durch diesen Mangel an Originalität das Werk ermattet, so sind es auch die zu oft im Gange des Stücks angebrachten ganzen Schlüsse, die nicht allein etwas Abruptes hineinbringen, sondern auch den ganzen innern Zusammenhang stören. — Unerachtet nun des Rec. Urtheil grösstentheils tadelnd zu seyn scheint, so kann er doch nicht umhin, zu wiederholen, dass die Composition melodiös und sehr leicht auszuführen ist; eben darum eignet sie sich aber ganz für kleine, das Schwere gern vermeidende Orchester, und hat daher ihren eigenthümlichen, bezüglichen Werth, den ihr gewiss Niemand absprechen wird.

Nach dem Gefühl und nach der Ueberzeugung des Rec. steht die Symphonie des Hrn Wilms, was Originalität, Lebendigkeit und Gewandtheit des Satzes betrifft, viel höher. Es ist nach dem Titel das drey und zwanzigste Werk des Componisten, und obgleich dem Rec. von früheren nur einige vorgekommen sind, so hätte er doch, auch ohne jene Bemerkung auf dem Titel, den geübten und mit dem Satze vertrauten Componisten erkannt. Schon das Bestreben nach einer gewissen innern Gediegenheit, nach dem Höheren, Bedeutungsvollen, thut es wohl, dass man es weniger streng nimmt, wenn freylich auch diese Symphonie jenem Mas-

stabe, den die Anfangs gedachten genialen Meister nun einmal aufgestellt haben, sich nicht recht fügen will.

Das Werk fängt mit einem feyerlich und ernst gehaltenen Adagio, C moll, an, in dem vorzüglich das Eintreten des Tutti, F moll, im eilften Takte, und die Modulation durch Es dur, F moll, nach C moll, von recht vieler Wirkung ist. Das Allegro, ebenfalls C moll, hat ein kräftiges Thema, welches die Saiteninstrumente unisono vortragen:

Bey der Wiederholung vom Bass allein, wozu die Klarinetten Accorde aushalten und die Violinen einzelne Noten anschlagen, klingt dasselbe zwar etwas leer, desto wirkungsvoller ist aber die canonische Imitation im ein und dreyssigsten Takte:

Violino I.

Basso.

Sehr melodiös und verständig ist auch das zweyte Thema erfunden, da es sich zwanglos mit dem ersten verbindet:

Violino.

Basso.

Ueberhaupt fehlt es dem Satze nicht an sorgfältiger Ausarbeitung, sowol was die Harmonik, als was den effectuirenden Gebrauch der Instrumente betrifft. Phrasen wie

sind wol in den ernst gehaltenen Symphonien zu vermeiden, da die komische Oper sie nicht allein gebraucht, sondern auch verbraucht hat. — Von dem darauf folgenden Andante (Es dur $\frac{2}{4}$ Takt) lässt sich auch nur Rühmliches sagen; es erinnert lebhaft an mehrere Andante Haydnscher Symphonien, ohne jedoch sklavisch nachgeahmt zu seyn.

Der Componist weiss durch mannigfache Modulationen, durch die Kunst der Instrumentirung, 121 Takte hindurch unsere Aufmerksamkeit zu fesseln, und statt dem Tadel Raum zu geben, dass, kürzer, einfacher gehalten, weniger mit bunten Figuren (z. B. im 73sten und 84sten Takte) geputzt, das Andante viel gediegener seyn würde, rühmt Rec. lieber die schöne Stelle, Takt 78, wo mit der Abkürzung des Thema, Flöte, Hoboe, Klarinette und Fagott zu einfacher Begleitung der Hörner, und einzeln, pizzicato, angeschlagenen Noten der Saiteninstrumente, nach einander eintreten. — Das Menuetto, Allegro C moll, hat ganz den kühnen, regen Schwung, den man von Sätzen dieser Art verlangt, und die Modulation von C moll in G moll, e, dann durch Es dur in C moll ist von guter Wirkung. Gar lieblich ist das Trio, C dur, dessen ersten, sehr einfachen Theil Hoboe, Fagott, Flöte und Hörner allein vortragen, und vorzüglich der, in die tiefsten Töne absteigende Fagott recht ergreifend.

Oboe.

Fagotto.

Das Thema des letzten Satzes, C moll $\frac{2}{4}$ Takt, besteht eigentlich nur in 4 Takten und seine Structur ist recht pikant.

Violino I.

Violino II.
Viola.

Basso.

In mancherley Wendungen und Ausspinnungen geht nun dieses Thema durch den Satz, bis endlich das zweyte Thema, (der Zwischensatz,) das früher in Esdur vorkam, in dem lichtvollen C dur eintritt; und, nachdem noch zwey Fermaten die Aufmerksamkeit des Zuhörers aufs neue gespannt haben, und das erste Thema auf einer Art Orgelpunkt wiederholt worden ist, schliesst das Werk mit einer zwar brillanten, aber etwas verbrauchten Trompetenfigur.

Uebrigens ist die Symphonie gar nicht leicht auszuführen, und erfordert vorzüglich recht gute Bläser, die mit der grössten Sicherheit fest eintreten, indem oft hier und da kleine Figuren im halben Takt oder nach Pausen 𝄾 𝄿 eingewebt sind, von denen mehrere noch ausserdem manche Schwierigkeit haben. Gut ausgeführt, wird indessen die Symphonie ihre Wirkung nicht verfehlen, doch aber schwerlich einen recht tiefen Eindruck zurücklassen, welches, nach des Rec. Ueberzeugung, daher rühren mag, dass es dem Ganzen an einem bestimmten, festgehaltenen Charakter fehlt, der die verschiedenen Theile in ihrer innersten Verwandtschaft unter einander verbindet, so dass, wie in den Beethovenschen Symphonien, deren oft ganz heterogen scheinende einzelne Sätze bey näherer Betrachtung doch nur aus einem Element erzeugt sind — alles nur auf einen vorgesetzten Zweck hinarbeitet, und sich zum Ausdruck einer innern Anregung des Gemüths verschmelzt. Diese Sätze sind, gleich den wundervollen Blüthen, die aus den grünen Zweigen wie die Blätter entspriessen, und die in ihren bunten Farben seltsam abstechend doch ein und derselbe Keim gebahr —

Rec. hatte nichts weniger im Sinn, als den sehr braven Componisten zu tadeln, und seine letzten Bemerkungen entsprangen nur aus dem idealen Begriff der Symphonie, den sich, nach dem Studium der oft genannten grossen Meister in seinem Innern feststellte. Er hält daher auch die Composition einer Symphonie für nichts weniger, als ein geringes Unternehmen, das nur dann vollkommen gelingen kann, wenn des Componisten Genius, genährt und gestärkt von der Flamme, die jene hohen Geister entzündet, kräftig und frey seine Fittige dem höchsten Ziele entgegen zu schwingen vermag.

NACHRICHTEN.

Wien. (Fortsetzung aus der 22sten No.) Am 25sten Abends wurden zugleich in dem Schauspielhause an der Wien zum Vortheile der Theater-Armen eine musikalische Academie, und in dem kl. Redoutensaale von Dem. Louise Pasqual, Virtuosin auf der Harfe, in Diensten Ihrer kais. Hoheit, der Prinzessin Borghese, Concert gegeben. Da Ref. der musikal. Academie beywohnte, so kann derselbe von dem Spiele der Dem. Pasqual auf der Harfe nichts erwähnen. — In jener Academie kamen folgende Stücke vor: 1. Ouverture aus *le jeune Henri* (*La chasse*) von Méhul, eine herrliche Composition, wenn man sie nämlich als das betrachtet, was sie seyn will, eine Jagd-Symphonie; ja, unter den Stücken dieser Gattung vielleicht das gelungenste von allen. 2. Die Schlacht von Schiller, declamirt v. Hrn Grüner. 3. *Grosse Sonate* für Harfe und Pianoforte von Boieldieu, gespielt auf zwey Harfen von Mad. Simonin-Pollet und von Hrn Jos. Katscharek, Mitglied dieses Theaters. (Mad. S.-P. hatte die Partie des Piano zur Ausführung auf der Harfe übernommen.) Gross konnte diese Sonate weder ihres Inhalts, noch der Ausführung wegen genannt werden. 4. *Gloria* aus der dreystimmigen Messe von Cherubini. 5. *Neues Septett* für Blasinstrumente, von Hrn. Jos. Triebensee, wurde, der vielen Schwierigkeiten wegen, nicht zum Besten ausgeführt, und kann auch auf keinen Werth in der Composition Anspruch machen. 6. *Johann der Seifensieder*, Fabel v. Hagedorn, declamirt von Hrn. Korntheuer. 7. *Variationen* für die Flöte, compon. und überaus schön gespielt von Hrn Bayer, Mitglied des Orchesters bey diesem Theater. 8. *Credo*, aus der vorgedachten Messe von Cherubini. Lange hatten Kenner und für ächte Kunst empfängliche Musikfreunde keinen so ausgezeichneten, edeln u. lange nachwirkenden Genuss, als heute, bey Anhörung der ge-

nannten Stücke dieser meisterhaften Arbeit. Da von dem ganzen Werke in No. 47 des 13ten Jahrg.s dieser Zeitung ein Rec. aus Paris, bey Erscheinung der Partitur, ausführlich gesprochen, und die darin enthaltenen, ganz eigenthümlichen Schönheiten mit vieler Sachkenntniss, und, nach Ref.s Ueberzeugung, höchst unparteyisch gewürdigt hat: so beziehet sich Ref. nur hierauf, dasselbe bestätigend, sowol rücksichtlich der Composition, als der grossen Wirkung, welche diese zwey Sätze — die ganze Missa haben wir leider noch nicht gehört — bey einer guten Aufführung machen, und machen müssen. Vorzüglich brachte auch hier die Fuge: *in Gloria Dei Patris etc*, mit dem 28 Takte langen Orgelpunkte, die grösstmöglichste Wirkung hervor und riss die versammelten Zuhörer zu den lautesten Beyfallsbezeugungen hin.

Am 26sten gab Hr. Anton Romberg, fürstl. Lobkowitzscher Kammervirtuos und Solospieler des k. k. Hofoperntheaters, Concert im drey kl. Redoute-Saale vor die Mittagstunde. Er spielte — nach der herrlichen und tief eingreifenden Ouverture zu *Coriolan* von Beethoven — ein neues Concert auf dem Fagott, und beyos Schlusse die schon öfters gehörten, für dieses Instrument trefflich componirten Variationen von Hrn Uedauf. Wir sind es zwar schon gewohnt, und haben genugende Beweise, von Hrn R.s Virtuosität immer etwas Ausgezeichnetes in seinem Concerte zu hören: es schien uns aber, als habe dieser wackere Künstler seine Talente noch nie in einem so bedeutenden Grade geltend zu machen gewusst, als heute. Er zeigte die grösste Deutlichkeit, Reinheit und Präcision im Vortrage der schwierigsten Passagen, sowol in der Tiefe, als in der Höhe, ja wir hörten ganz rein die seltenen hohen Töne d, es aushalten. Geschmack- und gefühlvoll war sein Spiel, in Ansehung des Ausdrucks Einstimmiger, rauschender Beyfall des überfüllten Saales belohnte den Künstler, den wir nur mit grosser Freude den unsern nennen können, und der mit gerechter Würdigung unter die ersten Meister auf diesem Instrumente gezählt werden darf Mad. Harlas verschönerte dieses Concert durch ihren Gesang mit einer Arie von Nasolini, welche von dem braven Hoboisten der k. k. Hoftheater, Hrn Czerwenko, ungemein schön begleitet, wurde; beyden ward gerechter, lauter Beyfall. —

April. Hofoperntheater. Zum Vortheil des Hrn. Sibom wurde am 6ten zum erstenmal: *David*, oder: Goliaths Tod, eine biblische Oper in zwey Aufzügen, aus dem Italienischen des Hrn. de Antoni übersetzt, mit Musik von Hrn. Kapellmeister Liverati, Mitglied der philharmonischen Gesellschaft zu Bologna, gegeben. Die Musik hat viele einzelne, lobenswerthe Stellen, und zeigt, dass es dem Componisten, bey dem ersten Versuche für *Deutsche* zu schreiben, um mehr zu thun war, als gewöhnliche italienische Opern-Musik zu liefern. Hätte er doch ganz aus sich selbst geschöpft, und wäre er seinem eignen Gefühle treu geblieben: unsere Bühne würde durch ein treffliches Werk bereichert worden seyn! So aber ist Hr. L. auch in den Fehler der *Nachahmung*, wie viele der neueren Componisten, verfallen, wodurch keiner Oper keine Dauer zu versprechen ist. Spontini's Styl — der doch keineswegs, so grosses Glück auch seine Opern machten, als musterhaft gepriesen und zum Vorbilde genommen werden kann — nachahmen wollen, dürfte immer gefährlich seyn, um so mehr, wenn dem Componisten jenes lodernde Feuer mangelt, wodurch Sp. seine Musik so höchst originell und charakteristisch zu bilden weiss. Ref. sah die dritte Vorstellung der *David*. Im ersten Acte verdient gleich der Chor beym Einzuge, vornämlich der schön und ungezwungen einfallenden Stimmen wegen, rühmliche Erwähnung. Die Arie (F dur) des Jonathan, (Dem. Bondra d. ält.) wobey Fagott und Posaunen in der Begleitung von grosser Wirkung sind, ist vielleicht, als einzelnes Gesangstück betrachtet, das Beste in der ganzen Oper, und wurde auch überaus richtig und deutlich gesungen, mit vielem Gefühle und mit einem ausdrucksvollen Spiele vorgetragen, und vom Publicum laut anerkannt. Im zweyten Acte zeichnete sich eine Arie Sauls (Hr. Sibom) mit Waldhorn-Begleitung gleichfalls aus. Auch ein kleiner Chor der Frauen, und ein anderer, leise, ohne Orchester-Begleitung gesungen, war bedeutend, und verdient gerühmt zu werden. Bey allen diesen lobenswerthen, hier erwähnten Musikstücken scheint der Componist seiner eigenen Individualität gefolgt zu seyn, was ihm in Zukunft vorzüglich zur Beachtung anzuempfehlen ist. Die Ouverture, die Recitative mit ganzer Musik-Begleitung, und die übrigen vollstimmigen Musikstücke sind durchaus zu überladen, bedecken die Singstimmen, und werden, durch bizarre Accordfolgen, — wie in einem Chor vor dem ersten Finale, wo Dissonanzen auf Dissonanzen drängen — zu einem wahrhaften Zerrbilde. Mad. Milder hatte

die Rolle Davids, Dem. Lauchee die des Michel, Hr. Vogel gab den Abner, Feldherrn der Israeliten, und Hr. Saal — wie gewöhnlich — den Oberpriester Achimelech. Mad. Milder war heute nicht bey guter Stimme; übrigens war der Fleiss von allen einzeln Mitspielenden — die Chöre liessen noch Manches zu wünschen übrig — sichtbar. Was der Wirkung und der guten Aufnahme dieser Oper vorzüglich Eintrag thut, ist die späte Erscheinung des Goliath, erst kurz vor dem Ende des Stücks. Er kömmt, bleibt im Hintergrunde zwischen Felsen stehen, bewegt, wie ein Automat, Kopf und Arme nach dem Gesange, den ein Basssänger hinter der Coulisse statt seiner absingt, und lässt sich von David todtschlagen, welcher dann für diese Heldenthat, Michol, die Tochter des Königs Saul, zum Weibe bekömmt. Nach der heutigen Aufnahme zu urtheilen, versprechen wir dieser biblischen Oper kein langes Leben. — Am 'anten wurde zum ersten Mal gegeben: *Acis und Galathea*, oder der Riese Polyphem; ein episodisches Divertissement von Hrn. Duport, worin sich der Erfinder in der Rolle des Acis, und Mad. Duport, geb. Neumann, als Galathea besonders auszeichneten, und Ersterer zu seinem rühmlich errungenen Kranze sowol in Hinsicht auf Erfindung und äusserst geschmackvolle Gruppirungen, als auch seiner allgemein anerkannten Kunstfertigkeiten im Tanze und in der Mimik wegen, abermals neue Blüthen hinzufügte. Auf dieses Divertissement lässt sich Voltaire's: Gut ist, was nicht Langeweile macht — anwenden. Die Musik ist aus Verschiedenem zusammengesetzt, und Vater Haydn hätte sich wahrlich nicht träumen lassen, dass sein Andante mit dem Paukenschlage in einem Ballete einst figuriren würde. Hr. P. Duport, (Bruder des Balletmeisters) von einem kolossalen Körperbau, war der Riese Polyphem. Das Publicum, davon unterrichtet, dass derselbe — der gewöhnlich nie tanzt — nur auf Veranlassung seines Bruders diese Rolle übernommen, bezeigte die grösste Nachsicht, und rief ihn, so wie Hrn. und Mad. Duport, am Ende hervor. Das Divertissement gefiel sehr.

Theater an der Wien. Dem. Spitz trat schon einige Male als *Aschenbrödel* mit Beyfall auf. Ihrer Stimme fehlt zwar noch Festigkeit, ihr Spiel aber ist schon bedeutend, und im Tanze dürfte sie, bey ihrer Jugend und ihren glücklichen Anlagen, bald Fortschritte machen. Auch Hr. Weiss, Tenorsänger, trat als Ramiro in dieser Oper auf. Seine Stimme ist ausgesungen, seine Manieren sind veraltet, und sein Spiel ist ohne Feuer und Leben. Er wurde zwar am Ende von einem kleinen Theile gerufen; allein das soll uns in unserm Urtheil nicht irre machen. Er trat nur einmal auf. — Hr. Forti, vom presburger Theater, ist, nachdem er im verflossenen Jahre mehrere Gastrollen auf dieser Bühne mit allgemeinem Beyfall gegeben — nun engagirt, und als Sarastro in Mozarts *Zauberflöte* zum ersten Male wieder aufgetreten.

Leopoldstadt. Am 24sten wurde zum ersten Mal: Der *travestirte Fridolin*, Caricaturoper in drey Aufz. von Perinett, mit zusammengesetzter Musik von Ignatz Schuster gegeben. Dieser Fridolin erhält sich bloss einige Zeit durch das ausgezeichnete Spiel der Dem. Josephine Hensler, welche die Leitgarde unverbesserlich darstellt. Auch Hr. Ign. Schuster, als Fridolin, trägt, wie gewöhnlich, zur guten Aufnahme des Stücks vorzüglich bey.

(Die Fortsetzung folgt.)

Frankfurt am Mayn. Uebersicht der Concerte von Neujahr bis Ostern.

Am 15ten Jan. gab das Personale des Theater-Orchesters das zweyte abonnirte grosse Concert. Beethovens Symphonie aus C dur wurde von dem herrlichen Orchester gut vorgetragen. Die Hrn. Weck und Franzl führten ein Concertante für zwey Hörner von André untadelhaft aus. Im 2ten Theile fand Schillers *Glocke* mit A. Romberg's Musik, im Gesang und Orchesterspiel gleich gut vorgetragen, vielen Beyfall. — Am 15ten Febr. gab Hr. Fr. Heroux Concert. Die schöne Ouvert. aus Cherubini's *Medea* fing es an. Hr. Krönner sang eine Arie von Mozart. Dieser bescheidene Künstler macht keine Ansprüche, weder durch Kunst, noch Stimme, und darum wurde er mit Wohlgefallen gehört! Hr. Fr. Heroux, Sohn, spielte ein Violin-Conc., H moll, von Rode. Obgleich dieser junge Mann in seiner Art zu spielen von der Rode'schen merklich abweicht, genügte er doch den Zuhörern, denn er spielte alles nicht nur mit Anstand, sondern noch richtig und angenehm. Alle angenommene Stricharten gelangen ihm, bey immer ziemlich reiner Intonation, sicher, und man konnte seine mechanische Fertigkeit wirklich bewundern. Concertino für die Flöte, von Hrn. Fr. Heroux, gespielt von Hrn. *** Den Virtuosen kannte ich nicht, und war auch sonst abgehalten, das Ganze

mit so viel Aufmerksamkeit zu hören, dass ich mir ein Urtheil erlauben könnte. Terzett aus der Oper: Geniestreiche des Junkers Blitz von Schellenburg. Hr. Baldenecker jun., spielte „Türkische Var." für's Klavier, von Aloys Schmitt. Hr. B. spielte recht fertig, aber doch dem Kunstverständigen nicht richtig und schön genug. Er trachtet zu sehr und zu merklich, durch Schwierigkeiten zu imponiren, welche er mit Gewalt zu überwinden strebt, und verfehlt den Zweck. Die Var. selbst waren wol aus besondern Ursachen als türkisch angekündigt: indess, sie waren nicht übel u. reich an neuen Passagen, aber nur die letzte hatte etwas, das türkisch seyn sollte, nämlich grosse Trommel und Becken halfen die Einschnitte markiren. Ueberhaupt aber finde ich es weder für die Kunst noch für den Virtuosen vortheilhaft, Var. mit Orchesterbegleitung für Fortepiano zu schreiben und öffentlich zu spielen; denn der Virtuos kann auf diesem Instrumente, wenn es gut ist, seine Vorzüge und Geschicklichkeiten weit besser und wirksamer in Var. *solo* entwickeln. Den Beschluss machte, *der erste Ton*, mit Musik zur Declamation von C. Maria v. Weber, vorgetragen von Hrn. Heigel. Das Auditorium schien sich für Musik und Vortrag nicht eben zu interessiren. — Am 19ten Febr. gab Hr. G. Hoffmann, erster Klarinettist am hiesigen Theaterorchester, Conc. Nach einer Ouvert. von Mozart folgte ein Duett von Cherubini, ges. von den zwey Schwestern, Dem. Amberg. Wir kannten diese talentvollen Mädchen schon längst, weil sie oft auf dem Theater in Kinder- und Nebenrollen gewöhnlich mit grossem Beyfall erschienen; aber dass sie auch schöne Stimmen und diese so weit ausgebildet hätten, um schon mit Beyfall in einem Conc. auftreten zu können, war uns eine unerwartete Erscheinung. Ich finde wahrscheinlich bald Gelegenheit, über beyde junge Sängerinnen ausführlicher zu sprechen; jetzt bemerke ich nur, dass die jüngere, Helene, wenige Tage nachher als Emmeline in der *Schweizerfamilie*, in welcher Rolle uns vor einigen Jahren Mad. Milder-Hauptmann so sehr ergötzte, auf dem Theater erschien und einen ausserordentlichen Beyfall erhielt, so dass auf Verlangen diese Oper einige Tage später wiederholt wurde. Es bildet in dieser jungen Sängerin, welche kaum oder noch nicht 17 Jahre alt ist, ein sehr schätzenswerthes Subject für die Oper auf. — Hr. G. Hoffmann blies ein Klarinett-Concert von Witt, was Gleichheit und Schönheit des Tons, Rundung, auch der schwersten Passagen, überhaupt die grösste Präcision und Pünktlichkeit anlangt, jedem Zuhörer zur vollen Genüge, so dass man ihn, in diesem Betracht, mit Recht unter die sehr guten Klarinettisten setzen muss. Von einem Virtuosen indessen wird auch verlangt, dass er Alles mit eigenem, durch Kunst und Bildung geregeltem Gefühl vorträgt, und nicht blos, gleich einem Automaten, das Concert eines Andern richtig abspielt. Hr. H. fand jedoch vielen Beyfall! Hr. D. Hoffmann spielte ein Violoncell von Kreutzer, seinem Lehrer, würdig. Mad. Ueprisch und Hr. Krönner sangen das schöne Duett zwischen Adam und Eva aus der *Schöpfung*, recht schön und mit grossem Beyfall. Den Beschluss machte eine concertirende Symphonie, comp. von Hrn. Düring für 7 Klarinetten, Flöten, Hörner, Fagotten, Trompeten, Serpents, Contra-Fagotten und Begleitung von vollständiger türkischer Musik. Ueber dieses Stück wird jeder musikverständige Leser schon nach dieser Anzeige ein wahres Urtheil fällen. Schöne Kunst ist das gewiss nicht. — Am 26sten Febr. gab Hr. Aloys Schmitt Conc. Erstes, gut gearbeitetes Allegro einer Symphonie aus Es von A. André. Hr. Krönner und Hr. *** (Wunteberg) sangen ein Duett von Pär, in welchem besonders Letzterer Gelegenheit hatte, seine ungemeine Kehlenfertigkeit zu produciren, obgleich heute seine Stimme nicht von der besten Beschaffenheit zu seyn schien. Hr. Al. Schmitt spielte ein neues Klavierconc. (D moll) von seiner Composition, welches viele Schwierigkeiten für den Virtuosen enthielt, die aber sämmtlich glücklich besiegt wurden. Auch die Composition war sehr lobenswerth. Zum Anfang der 2ten Abtheilung wurde André's charakteristische, sehr brav gearbeitete Ouvert. zu den *Hussiten* gegeben. Hr. Concertm. Hoffmann spielte eine Romanze (Adagio) für die Violin, von eigener Composition: sie war weder an Anlage, noch Ausführung, noch Vortrag, vorzüglich. Hr. Wack blies eine Polonaise für Horn, von Al. Schmitt. Der Virtuos that, was möglich war, und der Componist schien während der Arbeit vergessen zu haben, dass er eine Polonaise schrieb. Sie wurde dennoch mit Beyfall gehört. Hr. Al. Schmitt spielte noch neue Var. für Fortepiano, mit Begleitung des Orchesters. Sie waren gut gemacht und wurden noch besser gespielt. —

(Der Beschluss folgt.)

P s y c h e,
eine musikalische Phantasie.

Geisterchor.

Lieblich, wie Veilchendüfte,
Dringe, lispelnd, sanfter Chor,
Durch die sanftbeschwingten Lüfte,
Wie ein Auferstehn, hervor!

Flammet ruhiger, Tagesterne!
Blüthen, deckt den weichen Pfad!
Seht, gelöst von ird'schen Schmerzen,
Psyche's Aetherhülle naht!

Psyche

Du, mein goldnes Mädchenleben,
Meines Lenzes junge Lust,
Hast du wieder mir gegeben?
Hebst du neu die selge Brust?
Darf ich kindlich wieder wähnen,
Wie in meiner Mutter Arm?
Ja! ich fühl' in euren Räumen
Stirbt des Grames dumpfer Harm!

Geisterchor.

In Elysium
Ist jeder Schmerz und Kummer stumm;
Unter weichen, sanften Tönen,
Die das Grames Ziel versöhnen,
Ringt, in duft'ger Myrten Schoos,
Sich die freye Seele los;
Und Liebe und Leben und selige Lust
Durchziehen die lasselbefreyete Brust.

Psyche

Was ich geweint, was ich gelitten,
Was ich gestrebt und nicht erstritten,
Das Erde lächelnd – Glück,
Geb' ich, befreyt, dem Staub zurück!
Nur eure Blüthen, eure Kronen,
Vermögen dieses Herz zu lohnen,
Das einst den Kranz der Duldung trug,
Und jedem liebevoll entgegenschlug!

Geisterchor.

Unter duft'gen Laubgewinden
Wirst du dort die Quelle finden,
Deren zaubervolle Kraft
Jedes Schmerzes Ende schafft!

Genien stehen dir zur Seiten,
Geister werden dich geleiten,
Freye Psyche, trinke nun,
Lethe: Himmelskraft sey dein!

Psyche.

(nachdem sie getrunken.)

Alle ird'sche Schranken sind gesunken,
Neuerglühte, goldne Himmelsfunken
Leuchten, wogen um mein selges Haupt,
Alle Schatten, alle Träume schwinden,
Lust und Liebe will sich mir verbinden,
Und der Schmerz ist seiner Pfeile beraubt!

O Dank euch, ihr Götter! mir lacht bei die Sonne;
Es Hebelt umbraussch mir himmlische Wonne
Ich walle durch Rasen, ein lächelndes Kind,
Das Leben um Leben und Liebe gewinnt!

Schlusschor.

Selig zu Frieden!
Das Ruhe weilt oben!
Kummer hienieden
Wo Schreckliche toben!
Walle befreyet
Ins himmlische Leben;
Fühle die Wonnen
Die Götter dir geben!

Karl-Grumbach.

Kurze Anzeige.

Six Sonatines p. le Pianoforte, tirées des Oeuvres de D. Steibelt. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 20 Gr.)

Ein Ungenannter, der aber, wie man leicht bemerkt, die Sache versteht, hat hier aus den grössern und bessern, aber auch oft so sehr langen Sonaten etc. von Steibelt, die Hauptgedanken zu meistens sehr artigen Sonatinen benutzt für die zahlreichen Lehrlinge und noch nicht geübten Dilettanten, die Steibelts angenehm hinfliessende Melodien und dem Instrumente angemessene Schreibart gern benutzen möchten, ohne jene grössern Compositionen selbst gebrauchen zu können oder gebrauchen zu wollen. Zu diesem Zweck ist alles so gut verarbeitet, dass sich nichts daran aussetzen lässt, und gewiss gar Manchem ein Dienst damit geschehen seyn wird.

(Hierbey das Intelligenzblatt Nr. VI.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Juny. № VI. 1813

Neue Verlags-Musik von A. Kühnel in Leipzig.

Gerber Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikal. Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher älterer und neuerer Zeit aus allen Nationen enthält. Vier Bände. (Pränumerationspreis auf den 1ten u. 4ten Band 4 Thlr. Man kann noch mit 8 Thlr. auf das ganze Werk pränumeriren.) IIItes Theil. K—R a Thlr. 12 Gr.
Giuliani, Mauro, Schule für die Guitarre 2 Thlr. 6 Gr.
Pellegrini-Celoni (Anna Maria), Grammatica o siano regole di ben cantare. Gesangmethode oder Anweisung zum regelmässig-guten Gesange. (Ital. und deutsch.) 2 Thlr.
Händel und Mozart, Alexanders-Fest, oder die Gewalt der Musik. Eine grosse Cantate, aus dem Engl. des Dryden übersetzt von Ramler, in Musik gesetzt von Händel, mit neuer Bearbeitung v. W. A. Mozart. Partitur u. Klavierauszug. 3. Theil 4 Thlr.
Mozart, Musica vocale p. uso de Concerti. Lez. C. Scena ed Aria. Non so donde viene — per il Basso. (Mit Stimmen, Klavierausz. und deutschem Text.) 1 Thlr. 4 Gr.
Weber, C. M. de, Ouvert. de l'Op. „Beherrscher der Geister" Op. 27 1 Thlr. 16 Gr.
— Concertino p. Clarinette princ. av. orch. Oe. 26 1 Thlr.
Göpfert, Duos p. 2 Flûtes, tirés de l'Op. Schweizerfamilie 20 Gr.
Schneider, G. Ab., Sonatine p. Flûte et Guitarre. Liv. 1 8 Gr.
Baldenecker, gr. Trio p. Pianof. Oe. 15 in G moll. 20 Gr.
Riem, Romance „Que veut-il dire?" et la Réponse en Rondeau p. Pf. Op. 45 12 Gr.
Tomaschek, VI Rapsodies p. Pf. Oe. 41. Liv. II. 20 Gr.
Freystädtler, 12 Variat. über ein alte wohlbekannte piano: Lord Schwarze hat wahlich todt? 1 Pf. 8 Gr.
— Variat. sur la Cavatine de l'Op. Molinara; La Rachelina, p. Pf. 6 Gr.
Neudeck, 12 Variat. auf das Lied: Das Heil Gott gesandt etc. d. Spiegel von Arcadien p. W. 6 Gr.
Ries, 6 Var. sur un thême de l'Op. Joseph de Méhul. Oe. 46 p. Pf. 12 Gr.
Spielgesang, Komische Var. über: Ey du lieber Augustin, etc. W. 1 Pf. 10 Gr.
Favoritwalzer, sechs, der Kaiserin von Frankreich, Marie Louise f. Pf. 3te Lieferung. 4 Gr.
Reichel Six Polonoises p. Pf. Oe. 3 20 Gr.
VI Russische Märsche der Armee des Fürsten Kutusow-Smolensko, f. d. Pf. 8 Gr.
Kanne, Ouv. a. d. Oper: Das Fest der Winzer 5 Gr.
— Das Fest der Winzer, oder die Weinlese. Eine Oper f. das Klav. eingerichtet v. Autor. 1 Thlr. 20 Gr.
Funk, Volkslieder mit einer Begleitung von ihm selbst gedichtet u. komp. IV. Heft. 22 Gr.
Freystädtler, Cantatille einem Kinde am Geburts- oder Namensfeste seiner Aeltern, m. Pf. 12 Gr.
Hellwig, Sechs Lieder, m. Pf. 3s W. 12 Gr.
Himmel, Sechs Lieder von Robert, Pichler, Schiller u. a. mit Pf. 4s. W. 16 Gr.
— Alexis und Ida, ein Schäferroman in 46 Liedern von Tiedge, für 1, 2 und mehr Stimmen, mit Pf. 43s W. 2 Thlr. 12 Gr.
— Trinklied: Freunde, seht die Gläser blinken, mit Pianof. 4 Gr.
Sutor, Sei Canzonette c. acc. di Pf. Op. II. 16 Gr.
Krebs, Xav. Das Mädchen und der Jüngling. Duett f. Sopran u. Tenor, mit a Guit. 20 Gr.
Herbeck, Abz. Thema mit 6 Variat. für Guit. 4 Gr.
Friebmuth, zwölf leichte Orgelstücke. 6s W. 12 Gr.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Kaschewski, I Thême varié p. 1 Violon av. acc. de Violon, Viola et Violoncelle Op. 7 6 Gr.
Amerhoutz, I A. Variations sur la Musette de Nina p. Pianof. 16 Gr.
Dussek, J. L. Oeuvres p. le Pianoforte. Cah. 9 contenant 6 Sonates et la Romance variée Partant pour la Syrie (avec le Portrait de Dussek) Subscriptions-Preis 2 Thlr. 12 Gr.
— 3 Sonates p. le Harpe Op. 10 1 Thlr. 8 Gr.
— Sonate à 4 mains. Op. 73 (F dur) 1 Thlr. 4 Gr.
Dittke, J. M. Sonate p. la Flûte Op. 3 12 Gr.
Gelinek, Variations pastorales p. Pf. sur l'air de Chalumeau de l'Op. die Schweizerfamilie. № 80. 6 Gr.

Kraft, Baron de, Variations p. Pf sur un thême de Pleyel. N° 3. 6 Gr.
Korpinsky, 6 Variations p. le Pforte. N° 1 8 Gr.
— 3 Polonaises p. Pforte. N° 2 6 Gr.
Lessel, F. Concerto p. le Pforte av. accomp. de l'Orch. Op. 14 (G dur) 1 Thlr.
— Fugue à 4 mains. Op. 11 6 Gr.
Mozart, W. A. Sinfonie (D dur) arrangée à 4 mains. N° 1 1 Thlr
— Sinfonie (G moll) arr. à 4 mains. N° 2 1 Thlr
— (Pfte) Variations p. le Pforte sur la marche de Coriolan. Op. 16 15 Gr
*Mühling, A. 12 Walzer à 4 mains. Op. 6 16 Gr.
Stulya, Al. 15 Polonaises p. le Pf. Liv. 16 Gr
Weise, Concerto p. le Pforte av. accomp. de l'Orch. Op. 32 (F dur) 1 Thlr
— Sonate p. le Pforte av. accomp. d'une Flûte obligée. Op. 35 16 Gr.

Aurnhammer, J. A. 6 Gesänge von Göthe mit Begl. des Pianof. 16 Gr
Beethoven, L. v. Messe à 4 voci coll'accomp. dell' Orch. — (Drey Hymnen für 4 Singstimmen mit Beglg. des Orchesters) Partitur. Op. 86 4 Thlr.
Hardt, A. Lieder mit Begl. d. Guit. erste Samml. Zweyte verbesserte Aufl. 12 Gr.
Klatt, C. 8 Lieder mit Begleit. des Pianof. und der Guitarre 12 Gr.
Junghans, J. G. C. Lebensfeld von Tiedge mit Begleit. des Pianof. 4 Gr
Märkel, Fr. 16 Lieder mit Begleit. des Pianoforte 16 Gr
Müller, Fr. 7 Lieder von Fr. der Baron de la Motte Fouqué mit Pianofortebegl. 16 Gr.

Molino, Franç. Neue Guitarreschule (deutsch u. französisch) 2 Thlr
— dasselbe Werk (französisch u. italien.) 2 Thlr
— 6 Thêmes de Pleyel av. Variations p. la Guitarre. Op. 5 12 Gr.
— 3 Sonates p. la Guitarre. Op. 6 12 Gr
— 3 grandes Sonates p. la Guitarre av. accomp. de Violon. Op. 7 1 Thlr

---

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Wanhall, 6 Sonatines progressives p. la Pianoforte. Op. 42 16 Gr

Wanhal, pet. pièces faciles et Variations pour Commençans p. le Pforte. Op. 45 12 Gr.
— 3 Sonates à 4 mains. Op. 46 12 Gr
— Concerto facile p. Pforte accompagné de 2 Violons et Basse. Op. 47 18 Gr
— 5 Variations p. Pforte. N° 1 4 Gr
— 3 Sonates p. Pforte seul. N° 1 u. 2. 12 Gr
Wolfram, Jos. Variations sur la Romance favorite de Jean de Paris p. Pforte. Op. 16 10 Gr
Dietrichstein, Graf M. 12 Ecossaises u. 12 Trios f. d. Pianof. einger. 12 Gr
— 12 deutsche Tänze und 11 Trios nebst Coda f. d. Pforte 12 Gr
Kunzelsch, leichte Sonaten zu vier Händen f. Pf. Op. 10. N° 1 16 Gr
Sterkel, D. 6 Sonatinen p. Pf. N° 1 — 6 1 6 Gr
Köhler, H. 6 Walzer et une Polonaise p. Pforte et Flûte oblige. Op. 77 8 Gr
Lanon, A. de Variations sur l'air: Wenn ich des alle Mädchen wüsste p. Pforte. Op. 1 8 Gr.
Mozart, Ouv. de Don Juan à 4 mains p. le Pforte 12 Gr
— Immermann's Klavier-Auss. 4 Gr
Starnecker, Ch. 8 Walzer av. 8 Trios et Coda p. le Pforte à 4 mains. Liv. 3. 16 Gr
Beethoven, L. v. Ouverture der Op. Leonore f. d. Pforte eingen. 12 Gr
— l'Accomp. du Quintetto Op. 16 arr. p. un second Pianof. 12 Gr.
Bach, J. S. 6 Präludien u. 6 Fugen für Orgel oder Pianof. mit Pedal 1 Thlr 12 Gr
Eilfdendorf, M. J. Rondeau brillant p. le Pianof. Op. 25. 6 Gr.
Weber, C. M. de, Momento Capriccioso p. le Pf. Op. 12 8 Gr
Braun, Ferd. gr. Trio p. Pforte, Violon et Violoncelle. Op. 1 (Es dur.) 1 Thlr 6 Gr
Moscheles, J. 6 Ecossaises p. le Pforte 4 Gr

Berger, L. 8 deutsche Lieder mit Begleitung der Guitarre. Op. 15 12 Gr
Call, L. v. Gesänge für 3 Singstimmen. Op. 109 16 Gr
— Gesänge für 4 Singstimmen 110 18 Gr
— D° D° 111 16 Gr
— D° für 3 Singstimmen 112 16 Gr
Boieldieu, Romanze a. d. Oper Johann v. Paris f. d. Guitarre einger. 6 Gr
Deux Airettes françaises arr. p. le Pianof. à 4 mains. 8 Gr

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Juny. | **No. 24.** | 1813.

Recension.
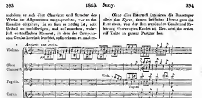
Messa a quattro voci coll'accompagnamento dell' Orchestra, composta da Luigi van Beethoven. Drey Hymnen für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters, in Musik gesetzt und Sr. Durchlaucht dem Hrn. Fürsten v. Kinsky zugeeignet von L. van Beethoven. Partitur. 86stes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 4 Rthlr.)

Dem Rec. ist keine frühere Messe B.s bekannt; um so gespannter war seine Erwartung, wie der geniale Meister die einfachen, herrlichen Worte des Hochamts behandelt haben würde. — Das Gebet, die Andacht, regt gewiss das Gemüth, nach einer eigenthümlich in ihm herrschenden, oder auch augenblicklichen Stimmung, wie sie von physischem und psychischem Wohlseyn, oder von eben solchem Leiden erzeugt wird, auf. Bald ist daher die Andacht, innere Zerknirschung bis zur Selbstverachtung und Schmach, Hinsinken in den Staub vor dem vernichtenden Blitzstrahl des, dem Sünder zürnenden Herrn der Welten, bald kräftige Erhebung zu dem Unendlichen, kindliches Vertrauen auf die göttliche Gnade, Vorgefühl der verheissenen Seligkeit. Die Worte des Hochamts geben in einem Cyclus wie den Anlass, bezeichnen den Leitfaden der Erbauung, und in jeder Stimmung werden sie den richtigen Anklang in der Seele erwecken. Im *Kyrie* wird die Barmherzigkeit Gottes angerufen; das *Gloria* preiset seine Allmacht und Herrlichkeit, das *Credo* spricht den Glauben aus, auf den die fromme Seele fest baut, und nachdem im *Sanctus* und *Benedictus* die Heiligkeit Gottes erhoben, und Segen denen verheissen worden, die voll Vertrauen sich ihm nahen, wird im *Agnus* und im *Dona* noch zum Mittler gefleht, dass er Beruhigung und seinen Frieden schenke der frommen, glaubenden, hoffenden Seele. Schon dieser Allgemeinheit wegen, die der tiefern Beziehung, der innern Bedeutung, welche jeder nach seiner individuellen Gemüthsstimmung darein legt, nicht vorgreift, schmiegt sich der Text der mannigfaltigsten musikalischen Behandlung an, und eben deshalb giebt es so ganz, in Charakter und Haltung von einander abweichende *Kyrie*, *Gloria etc.* oft von demselben Meister. Man vergleiche nur z. B. die beyden *Kyrie* in den Messen aus C dur und D moll von Joseph Haydn, und eben so seine *Benedictus*. — Schon hieraus folgt, dass der Componist, der, wie es stets seyn sollte, von wahrer Andacht ergriffen, zur Composition eines Hochamts schreitet, die individuelle religiöse Stimmung seines Gemüths, der sich jedes Wort willig schmiegt, vorherrschen, und sich durch das *Miserere*, *Gloria*, *Qui tollis* u. s. w. nicht zum bunten Gemisch des herzzerschneidenden Jammers der zerknirschten Seele mit jubilirendem Geklingel verleiten lassen wird. Alle Arbeiten dieser letzten Art, wie sie in neuerer Zeit auf höchst frivole Weise gemacht sind, seit es zur Mode wurde, Messen zu componiren, verwirft Rec. als Missgeburten, von einem unreinen Gemüth erzeugt: aber ehe er den herrlichen Werken Michael und Joseph Haydns, Naumanns u. s. Lob und Bewundrung zollt, kann er nicht umhin, der alten Werke der frommen Italiener (Leo, Durante, Benevoli, Perti etc.) zu gedenken, deren hohe, würdige Einfachheit, deren wunderbare Kunst, ohne bunte Ausweichungen eingreifend ins Innerste zu moduliren, in neuerer und neuester Zeit ganz verloren zu gehen scheint. Dass, ohne an dem ursprünglichen, reinen Kirchenstyl schon deshalb festhalten zu wollen, weil das Heilige den bunten Schmuck irdischer Spitzfindigkeiten verschmäht, auch schon jene einfache Musik in der Kirche unendlich mehr wirkt, ist nicht zu bezweifeln, da die Töne, je schneller sie auf einander folgen, desto mehr im hohen Gewölbe verhallen und das Ganze undeutlich machen. Daher zum Theil die grosse Wirkung guter Choräle in der Kirche. Ein genialer Dichter,

(Tieck, im zweyten Theile des Phantasus,) verwirft alle neuere Kirchenmusik ganz und lässt ausschliesslich nur die alten Italiener gelten. Rec., so sehr er auch den erhabenen Kirchengesängen der älteren Zeit schon ihres wahrhaft heiligen, immer festgehaltenen Styls wegen, den Vorzug einräumt, ist aber doch der Meynung, dass man mit dem Reichthum, den die Musik, was hauptsächlich die Anwendung der Instrumente betrifft, in neuerer Zeit erworben, in der Kirche zwar nicht prunkenden Staat treiben dürfe, ihn aber doch auf edle, würdige Weise anwenden könne. Das gewagte Gleichniss, dass die ältere Kirchenmusik der Italiener sich zu der neueren deutschen verhalte, wie die Peterskirche zum strassburger Münster, möchte ziemlich treffend seyn. Die grandiosen Verhältnisse jenes Baues erheben das Gemüth, indem sie commensurabel bleiben: aber mit einer seltsamen, inneren Beunruhigung staunt der Beschauer den Münster an, der sich in den kühnsten Windungen, in den sonderbarsten Verschlingungen bunter, phantastischer Figuren und Zierrathen hoch in die Lüfte erhebt; allein selbst diese Unruhe regt ein, das Unbekannte, das Wundervolle ahnendes Gefühl auf, und der Geist überlässt sich willig dem Traume, in dem er das Ueberirdische, das Unendliche zu erkennen glaubt. Nun, und eben dies ist ja der Eindruck des Rein-Romantischen, wie es in Mozarts, in Haydns phantastischen Compositionen lebt und webt! — Dass sich jetzt ein Componist nicht so leicht daran machen wird, in jenem hohen, einfachen Styl der alten Italiener ein Amt oder sonst einen Kirchengesang zu setzen, ist leicht erklärlich: mehrstens unterbleibt es aus Unvermögen, denn eben in dieser höchsten Einfachheit regt der tiefe Genius seine kräftigsten Schwingen; dann unterbleibt es aber auch oft aus Mangel an Selbstverläugnung. Wer lässt nicht gern den Reichthum, der ihm zu Gebote steht, vor Aller Augen glänzen, und ist zufrieden mit dem Beyfall des *einzelnen* Kenners, dem auch ohne Glanz das *Gediegene*, das höchste, oder vielmehr das einzig Liebe ist? Dadurch, dass man anfing, sich überall derselben Mittel des Ausdrucks zu bedienen, ist es nun beynahe dahin gekommen, dass es gar keinen Styl mehr giebt. In der komischen Oper hört man oft feyerliche, gravitätisch daher schreitende Sätze, in der ernsten Oper tändelnde Liedchen, und in der Kirche Oratorien und Aemter nach Opernzuschnitt. Aber es gehört auch eine seltene Tiefe des Geistes, ein hoher Genius dazu, selbst bey der Anwendung des figurirtesten Gesanges, des ganzen Reichthums der Instrumental-Musik ernst und würdevoll, kurz, kirchenmässig zu bleiben! Mozart, so galant er in seinen beyden bekannteren Messen aus C dur ist, hat im *Requiem* jene Aufgabe herrlich gelöst: es ist dies in Wahrheit eine romantisch-heilige Musik, aus seinem Innersten hervorgegangen. Wie vortrefflich auch Haydn in manchem seiner Aemter von dem Heiligsten und Erhabensten in herrlichen Tönen redet, darf Rec. wol nicht erst anführen, obgleich ihm Einige hier und da manche Spielerey vorwerfen wollen. Dass sich nun, rücksichtlich des Styls und der Haltung, Beethoven an *diesen* Meister reihen würde, vermuthete Rec., noch ehe er eine Note des vorliegenden Werks gelesen oder gehört hatte, wiewol er sich in Ansehung des Ausdrucks, des Auffassens der Worte des Hochamts, in seiner Erwartung getäuscht sah. B.s Genius bewegt sonst gern die Hebel des Schauers, des Entsetzens. So, dachte Rec., würde auch die Anschauung des Ueberirdischen sein Gemüth mit innerem Schauer erfüllen, und er dies Gefühl in Tönen aussprechen. Im Gegentheil aber hat das ganze Amt den Ausdruck eines kindlich heitern Gemüths, das, auf seine Reinheit bauend, gläubig der Gnade Gottes vertraut und zu ihm fleht, wie zu dem Vater, der das Beste seiner Kinder will und ihre Bitten erhört. Nächst diesem allgemeinen Charakter der Composition ist die innere Structur, so wie die verständige Instrumentirung, *wenn man nun einmal von der Tendenz*, die Rec. oben, in Hinsicht auf den in der Kirche anzuwendenden musikalischen Reichthum aufstellte, *ausgeht*, ganz des genialen Meisters würdig. — Es giebt in dem ganzen Werke keinen Satz, der nicht manche Imitationen u. contrapunktische Wendungen enthielte, wiewol keine einzige streng gearbeitete Fuge anzutreffen ist, und alte, an den reinsten Kirchensatz gewöhnte Meister manchen Verstoss gegen denselben rügen werden. Z. B. falsche Quintenfolgen, (nämlich der falschen Quinte auf eine reine) Octavenschlüsse, unharmonische Querstände u. dergl., deren Rec. aber gar nicht weiter erwähnen will, da er in dieser Hinsicht selbst, wenn nur von keinem Choral die Rede ist, wo jeder Accord schwer in das Ohr fällt, ein musikalischer Freygeist zu seyn gesteht, indem er sich darauf stützt, was der alte, gemüthliche Haydn sagte, als Albrechtsberger aus dem reinsten Satz alle Quarten verbannen wollte. — Rec. darf nun,

nachdem er sich über Charakter und Structur des Werks im Allgemeinen ausgesprochen, nur in das Einzelne eingehen, in so fern es nöthig ist, sein Urtheil zu rechtfertigen, und auf manchen, wahrhaft vortrefflichen Moment, in dem des Componisten Genius herrlich leuchtet, aufmerksam zu machen.

Ohne alles Ritornell intoniren die Basssänger allein das *Kyrie*, dessen liebliches Thema ganz die Bitte eines, von der ihm werdenden Gnade und Erhörung überzeugten Kindes ist. Rec. setzt die ersten eilf Takte in ganzer Partitur her.



Die dem Meister Haydn eigenthümliche Bewegung der Violinen geht durch den ganzen Satz, ja meistentheils durch das ganze Werk. Im fünfzehnten Takte fängt der Sopran eine Figur an, womit der Satz in E moll modulirt, und welche Bass, Tenor und Alt canonisch in der Rückung eines Takts imitiren. Choralmässig ertönen dann ohne weitere Begleitung in E dur Sopran, Alt und Tenor, erst Soli, dann der Chor, eben so das *Christe eleison*, welches von ungemeiner Wirkung ist. Jener imitirende Satz kommt nur noch einmal als Solo des Soprans kurz vor dem Schlusse vor, der auf eine originelle Weise behandelt ist, indem sämmtliche Singstimmen auf der Dominante G beharren, während die Instrumente den ersten Takt des Thema wiederholen. Uebrigens hat dieser Satz eine ganz eigne Modulation, da er sich nur von C dur in E moll, dann, in E dur, — in welcher Tonart kurz auf einander vier ganze Schlüsse folgen — und dann, nachdem das Thema nochmals in E dur wiederholt worden, sehr schnell nach C dur zurückbewegt.

Zur Nachahmung kann Rec. diese Modulation eben nicht empfehlen. — Das *Gloria* fängt ebenfalls ohne Ritornell mit dem, von Sängern und Bläsern ausgehaltenen C dur-Accord an, zu dem sich die Violinen in Achteln hinaufschwingen. Feurig glanzvoll rauscht es bis zum siebzehnten Takte hin, wo plötzlich Sänger und Instrumente schweigen, und nur die erste Violine mit dem Violoncell in Vierteln hinabsteigt. Es ist die Vorbereitung zu dem:

Et in terra pax, und diese Stelle ist von so eingreifender Wirkung, ist in ihrer Einfachheit so glücklich gedacht, als dass Rec. sie nicht zur augenblicklichen Ansicht der Leser hersetzen sollte:

Violini.
Corni.
Soprani ed Alti.
Tenori e Bassi.
Viole e Bassi.
Cello.
piano.
Et in terra
Et in terra
Viole e Bassi
piano

pax, pax hominibus bonae volunta -
pax, pax hominibus bonae volunta -

Die canonische Imitation in der Octave, die nun eintritt, wird, nachdem sie durch die vier Stimmen geführt, abgebrochen, und der Satz mit abwechselnden Tuttis und Solos durch gar manche Modulation bis in das F moll zum *Qui tollis* geführt, das in einer rührenden Melodie von dem Alt *solo* vorgetragen wird. Mit dem *Miserere* fällt das Tutti ein, und der Bass *solo* führt den Satz in A dur. Das *Suscipe* ist mit tiefem Gefühl,

sus - ci - pe, su - ci - pe depreca - ti - o - nem no - stram

so wie die bald darauf eintretende Imitation, in der sich im *Miserere* die vier Stimmen bewegen, ächt kirchenmässig gesetzt. Das *Quoniam* ist ein recht jubilirendes unisono und mit dem *Cum sancto spiritu* tritt ein kräftiges Fugenthema, C dur ein.

Nachdem aber dieses Thema auf die gewöhnliche Weise durch die vier Stimmen geführt worden, wird der Satz wieder schnell abgebrochen, und der Bass allein wiederholt das Thema des *Quoniam*; die übrigen Stimmen nehmen den ersten Takt des Thema *al rovescio* auf, und der Satz geht durch in G dur, worin ein ganz fremder Zwischensatz von fünfzehn Takten, dessen Motiv in der Fuge durchaus nicht enthalten ist, eintritt. Dann nimmt, zu einem neuen Gegensatze des Basses, der Tenor das Fugenthema von Neuem auf, und nachdem es durch die vier Stimmen und zwar auch A moll geführt, fängt der Tenor eine Engführung an, die zwar nicht strenge dem ursprünglichen Thema gemäss gehalten, aber sehr sinnreich angeordnet ist:

Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.

Mit der canonischen Imitation des zweyten und dritten Taktes vom Thema kehrt der Satz in C dur zurück und macht einen ganzen Schluss, von dem die Stimmen sich unmittelbar zu einem neuen Satze

in halben Noten im *Amen* fortbewegen. Jetzt tritt noch einmal das *Quoniam* mit dem frühern Thema ein; dann folgt das Fugenthema in Terzen, Sopran und Alt, Bass und Tenor folgen ebenfalls in Terzen, und dann wieder ein ganzer Schluss in C dur. Die erste Violine geht im Fugenthema fort, und der Sopran tritt *colo* imitirend ein. Das Tutti singt das *Amen* in ganzen Noten und zwar im ersten Takt das Thema der Fuge [musical notation: A – men] Jetzt kommt eine Art Orgelpunkt auf der Dominante, der aber nur drey Takte anhält, indem der Bass nochmals in der Imitation das Thema fortgeht. Nun kehrt im *Tutti*, und zwar in ganzen Noten, das *Amen* wieder, womit der ganze Satz schliesst. Es ist dies *Cum sancto* der einzige Satz, welcher sich der eigenthümlichen Fuge am meisten nähert. Rec. verweilte daher dabey länger, um sein vorhin eingesprochenes Urtheil zu rechtfertigen, und setzt nur noch hinzu, dass er manchen kleinen Verstoss gegen den strengen Satz deshalb nicht rügen mochte, weil die einmal usurpirte Freyheit, die man dem Genie, das durch Andere so schadlos hält, wol verstattet, keinen Zwang mehr duldet, weil das freye Regen und Bewegen im Gefühl eigner Kraft unmöglich für eine Sünde gegen dieses oder jenes, vielleicht wol gar nur conventionelle Gesetz halten zu können scheint. Diese Bemerkung soll auch nur die gar zu strengen Kunstrichter beruhigen, welche sich sonst kopfschüttelnd nicht genug hätten wundern können, wie man dieses oder jenes übersehen habe, u. s. w. —

(Der Beschluss folgt.)

N a c h r i c h t e n.

Wien. (Fortsetzung aus der 25sten No.) *Concerte.* Auch Dem. Therese Demar, eine deutsche Virtuosin auf der Pedalharfe, (wie sie sich nannte) Mitglied des k. Conservatoriums zu Paris, und Kammer-Virtuosin Ihrer Maj. der Kaiserin von Frankreich, und Signora Tognini, Virtuosin auf dem Waldhorn bey der Kapelle des Fürsten Kurakin, haben hier gemeinschaftlich am 16ten u. 19ten April Concert in dem kl. Redoutensaale gegeben. Da von diesen reisenden Künstlerinnen schon in andern, und auch in diesen Blättern manches Rühmliche gesagt worden: so setzt Ref. nur noch hinzu, dass Beyde auch hier mit ihrem Spiel einen, ihren Talenten angemessenen Beyfall fanden, obgleich Dem. Demar eben keine der ersten Künstlerinnen auf diesem Instrumente ist, und der Sig. Tognini die Kraft und Ausdauer, die das Waldhorn bey längerem Spiele fordert, mangelt. Dem. D. sang auch eine Romanze mit Begl. der Harfe in dem ersten Concerte, und Sig. T. spielte in dem zweyten eine Polonaise auf der Violin von Kaffwer; doch ist die Stimme der Erstern, um überall gehört und verstanden zu werden, für diesen Saal viel zu schwach, das Spiel der Zweyten auf der Violine hatte viel Annehmendes und schien zu befriedigen. — Am 4ten gab Hr. Jos. Mayseder, Concert- und Solo-Spieler des k. k. Hofoperntheaters, und am 8ten Mad. Simonin-Pollet vor ihrer Abreise von hier, ihr letztes Concert, gleichfalls in diesem Saale. Hr. M. spielte nur Stücke von seiner Composition (die aber noch nicht überall dem Ohre der Zuhörers klar und verständlich ist) auf der Violine. Sein Spiel war rein, deutlich und sicher, und zeigte, dass der Spieler grosse Fertigkeit besitze. Kann er seinem Spiele noch mehr Gefühl und Wärme mittheilen, so ist ihm in Zukunft bey Anstrengung und Fleiss, und wenn kein Eigendünkel das Fortschreiten in der Kunst hemmt, ein ehrenvoller Platz unter den ersten Künstlern auf diesem Instrumente zu versprechen. Er erhielt lebhaften Beyfall. Auch Mad. Pollet zeichnete sich abermals mit ihrem Spiele auf der Harfe — einiges Schwanken im Takte abgerechnet — ehrenvoll aus; doch hatten sich wenig Zuhörer versammelt. — Der grossherzoglich hessische geistliche geh. Rath, Hr. Abt Vogler, rühmlichst bekannt als Tonsetzer und Orgelspieler, und vorzüglich auch durch sein Simplificationssystem des Orgelbaues, war gleichfalls hier angekommen u. gab uns Gelegenheit, seine ausgezeichneten Talente als Orgelspieler in zwey geistlichen Concerten, (am 9ten April, u. am 4ten May) welche er auf der Orgel in der evangelischen Kirche um die Mittagsstunde aufführte, zu bewundern. In dem ersten Concerte kamen folgende Musikstücke vor: 1. Eintritts Musik der Seraphiner-Ordensritter in der königl. Hofkirche zu Stockholm. 2. Adagio, 3. Piece de Carillon. 4. Choral: Wie schön leuchtet der Morgenstern. 5. Flöten-Concert in drey Stücken. 6. Jericho's Belagerung: a) Israels Gebet zu Jehovah, b) Trompeten-Schall, c) Umsturzen der Mauern, d) Siegreicher Einzug. 7. Händels Halleluja — zwey Themata, fugirt mit einem,

noch einverleibten dritten. Durch die seltene Geschicklichkeit, die der Hr. Abt V.... in der Behandlung und Vermischung der Register besitzt, hörten wir, so gut es möglich ist, nebst Crescendo und Decrescendo, noch verschiedene Stimmen, z. B. Flöten, Hoboen, Fagotte, Carillon etc. (Dieses Letztere wurde erst vom Concertgeber in der Orgel angebracht.) Von *Bogeninstrumenten*, die wir noch nach dem Anschlagezettel hätten hören sollen, haben wir jedoch nichts vernommen. Uebrigens erhielten am meisten Beyfall: der Choral No. 4, dem eine herrliche Doppelfuge folgte, Israels Gebet a) u. No. 5. Händels Halleluja. Da die Orgel nur eine Tiefe von 16 Fuss Ton hat, so konnte das *Umstürzen der Mauern von Jericho* von keiner grossen und überraschenden Wirkung seyn. Der Ankündigung nach hatte der Hr. Abt V. in dem zweyten Concerte, nach seinem *System*, auf der Orgel eine Stärke und Tiefe des Tones von 16 Fuss im Manual, und 32 Fuss im Pedal herausgebracht. Ref. war jedoch verhindert, diesem Concerte beyzuwohnen. — Am 11ten gab Hr. Casimir von Blumenthal, Orchester-Director und Solo-Spieler des Theaters an der Wien, in diesem Theater Concert zu seinem Vortheile. Er spielte mit seinem Bruder, Leopold, ein Doppel-Conc. für zwey Violinen von C. Cannabich und F. Fränzl, und zwey Sätze aus einem neuen Violin-Conc. von Leopold von Blumenthal, allein. Die Composition des Doppelconcerts war gehaltvoll, lieblich, und bot Gelegenheit zur Auszeichnung dar, welche auch beyden Brüdern, ihres gleichen Spieles wegen, zu Theil wurde, obgleich dieses eigentlich nicht *gross* genannt werden kann. Sie zeigten Beyde viel Geschmack im Vortrage, und haben es bereits zu einer bedeutenden Fertigkeit gebracht. Die Composition der zwey Sätze des Violin-Concerts von Hrn. Leop. von B. verräth einen noch zu wenig geläuterten Geschmack, ist zu gesucht und überhäuft mit grellen Uebergängen; auch war darin wenig für Auszeichnung des Violinspielers gesorgt. Die übrigen Musikstücke, die uns noch an diesem Abend zu Theil wurden, waren: eine Ouverture zu dem Schauspiele, *König Lear*, von Hrn. Joseph von Blumenthal. Dieser Componist könnte Manches liefern, was unter die Bessere gehören würde, wenn er seine Ideen klar und deutlich, ohne ins Gesuchte und Gezwungene zu verfallen, hervortreten liess. Dem. Buchwieser sang eine Arie mit Chor von Winter. Statt eines Quartetts ohne Begleitung — Wielands Grab, gedichtet von Christian Westphalen, in Musik gesetzt vom Hrn. Abt Vogler — wurde ein anderes, ebenfalls ohne Begleitung, von einem italien. Componisten, wegen plötzlicher Unpässlichkeit der Dem. Heer, Teimer, statt welcher Mad. Campi sang, gegeben. (Der Hr. Concertgeber hätte, aus Achtung für die Zuhörer, und um keine Täuschung zu veranlassen, da er einmal die Veränderung der Sängerinnen anzeigte, auch die Verwechslung der Composition auf dem Anschlagezettel bekannt machen sollen.) Das Quartett (D dur) war in einem einfachen Style geschrieben, äusserst lieblich und zart, und wurde auch eben so von Mad. Campi, Mad. Hönig geb. Meier, Hrn. Gottdank und Hrn. Weinkopf vorgetragen; nur bey einigen einzelnen Tönen durfte sich Mad. Hönig eine etwas zu tiefe Intonation zu Schulden haben kommen lassen. Dieses Musikstück wurde heute vom Publicum am besten aufgenommen. Mad. Simonin-Pollet spielte noch eine Sonate auf der Harfe, und den Beschluss machte: *Trichordium*, oder Lob der Harmonie, gegründet auf J. J. Rousseau's Melodie zu drey Tönen, vorgetragen von einem Chor von Singstimmen und Instrumenten, componirt von Vogler. — Am 11ten und 12ten wurden in dem Theater nächst der Burg von der musik. Societät zum Besten ihrer Wittwen u. Waisen, Haydns *Jahrszeiten*, wie gewöhnlich von 200 Tonkünstlern, unter der Leitung des Hrn. Hofkapellmeisters Salieri, aufgeführt. — Hr. Clement gab auch noch vor seiner Abreise nach Prag, wo er als Orchester-Director und Solo-Spieler des k. ständischen Theaters engagirt ist, am 15ten Concert im Theater der Leopoldstadt, und hatte sich eines gedrängtvollen Hauses zu erfreuen. Er spielte ein Violinconc. von seiner Composition, und phantasirte am Schlusse des Concerts allein auf diesem Instrumente, worauf er noch ein vierstimmiges Andante (mit herabgeschraubtem Bogen) und eine Polonoise nachfolgen liess. Von den Fertigkeiten dieses Künstlers auf der Violine ist schon in diesen Blättern gesprochen worden, auch heute bewies er diese in einem hohen Grade; doch sein kurzer Bogenstrich und seine überhäuften Künsteleyen, die ihn gar nicht zu einem ausdrucksvollen Gesange kommen lassen, werden ihn immer vom Range unter den *grossen* Violinspielern abhalten. Sein Phantasiren war abermals ganz rhapsodisch — ein ewiges, monotones Wiederholen künstlicher, aber meist veralteter Passagen. — An diesem Abende wurden zugleich, sowol im Theater nächst der Burg, als i...

auch in dem an der Wien, zum Vortheil ihrer Theater-Armen Concerte veranstaltet, die aber Ref. nicht besuchen konnte. — Der im Auslande als Componist und Klavierspieler rühmlichst bekannte Hr. Carl Maria von Weber, nun Kapellmeister und Director der Oper des königl. ständischen Theaters zu Prag, gab am 25sten ebenfalls zu seinem Vortheile Concert im kl. Redoutensaale um die Mittagsstunde. Die Compositionen dieses Künstlers sind hier grösstentheils noch unbekannt; um so mehr erfreute uns die Ouverture aus seiner Oper, der *Beherrscher der Geister*, (D moll) mit welcher die Unterhaltung eröffnet wurde. Sie ist ein feuriges, leidenschaftliches Musikstück, und mag als Einleitung zu dieser Oper ganz an ihrem Platze seyn. Hr. v. W. spielte ein Concert (Es dur) auf dem Piano, und trug am Ende noch eine Phantasie und Variationen auf diesem Instrumente vor. Es ist sehr schwer, hier in Wien als Klavierspieler Aufsehen zu erregen. Auf jedem andern Instrumente wird der Künstler das Publicum eher befriedigen, als auf diesem, da wir von jeher so viele ausgezeichnete Klavierspieler und Klavierspielerinnen besassen haben und noch besitzen. Grosse Fertigkeit und Gewandtheit in beyden Händen, zugleich eine kraftvolle Behandlung des Instruments, ist Hrn. v. W. keineswegs abzusprechen; auch weiss derselbe den Vortheil der Dämpfung gut zu benutzen: allein, seinem Vortrage scheint doch noch mehr Reinheit und Rundung zu wünschen; die Passagen treten nicht immer deutlich genug hervor, und seinem Ausdrucke — der zwar viel Gefühl verräth — würde noch mehr Nettigkeit und Annehmlichkeit zur Empfehlung dienen. In der Phantasie befriedigte Hr. v. W. am wenigsten; doch waren einige der darauf folgenden Variationen schön herausgehoben und machten Effect. Die Composition des Concerts war bedeutend, und kann mit Recht Anspruch auf wahren Kunstwerth machen, besonders ist der letzte Satz (⅜) sehr zu rühmen, u. auch für einen Klavierspieler auszeichnend. Hr. v. W. empfing Beweise der verdienten günstigen Aufnahme. Mad. Harlas sang eine Arie v. Hrn. Baron v. Poisl, u. Hr. Bärmann begleitete ihren Gesang mit der Klarinette. Composition, Gesang u. Begleitung erhielten gerechte Auszeichnung. Ebenfalls schön trug Hr. Bärmann noch ein Adagio und Rondo, von der Composition des Hrn. C. M. v. Weber, auf der Klarinette vor.

(Der Beschluss folgt.)

Frankfurt a. M. (Fortsetzung s. d. 23sten No.) Am 8ten März gab das Personale der Theater-Orchesters das dritte abonnirte Concert. Das erste Allegro der unaussprechlich schönen Symphonie aus G moll von Mozart, wurde vortrefflich vorgetragen. (Eine ganze Symphonie scheint man schon seit Jahren hier nur selten mehr gern ertragen zu wollen.) Mad. Urspruch, mit ihrer schönen vollen Stimme, sang eine Arie von Mortin. Hr. Mangold spielte nur das erste Allegro eines Concerts (C dur) von Arnold, recht schön und gut; allgemeiner Beyfall belohnte seine Geschicklichkeit. Hr. Carl Arnold, Sohn des uns, als Künstler und Mensch, unvergesslichen Violoncellisten, spielte Var. für's Klavier mit Orchesterbegleitung von eigener Composition. Der junge, 19–20 Jahr alte Künstler verspricht bald einer unserer besten Klavierspieler zu werden. Seine Hand ist von grossem Umfang, und alle Passagen, selbst sehr schwierige, gelingen äusserst präcis und deutlich; mehr Leichtigkeit wird ihm anhaltende, vorsichtige Uebung geben. Die Composition war ebenfalls zu loben. Es fand vielen Beyfall. Er ist Schüler des Hrn. Kapellm. André in Offenbach, welcher mit Glück schon mehrere Tonkünstler bildete, z. B. Riotte, Aloys Schmitt etc. Concertante für 2 Violinen, Alto, Violoncell, Flöte, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, Fagott, 2 Hörner u. Trompete, von Witt. Composition und Ausführung fanden Beyfall. Dem. Schmitt und Hr. *** (Würtemberg) sangen ein Duett von Paer. Die Hrn. Schwind u. Herbold (jetzt ebenfalls Mitglieder des Theaterorchesters) trugen ein Allegro von Arnold für 2 Flöten musterhaft vor. — Am 22sten März wurde zum Vortheil der Wittwen und Waisen verstorbener Mitglieder des Theater-Orch. s Conc. gegeben. Eine Ouvert. von Steckel fand vielen Tadel: das wird nicht hindern, ihr anderwärts Beyfall zu verschaffen. Hr. *** (Würtemberg) sang eine Arie; Hr. Graff spielte ein Violoncell-Conc. von eigener Composition, (Comp. und Vortrag fanden Beyfall.) Mad. Graff, Hr. Höfler und Hr. Berthold sangen ein Terzett von Paer, das noch mehr Glück machte. Nach einer Symphonie von Haydn, bliesen die Hrn. Schmitt u. Düring ein Concertant für Hoboe und Fagott, das gleiches Schicksal hatte — was man eher von Mozarts Finale aus *Così fan tutte*, gut gesungen und musterhaft begleitet, eben nicht zu rühmen bekam. — Am 29sten März gab Hr. J. Baumgartner, Klarinettist bey dem hiesigen Theater-Orchester, Conc. Symphonie von Mozart aus

Es dur. Dem. Amberg, Hr *** (Würtemberg) und Hr. Krönner sangen ein Terzett v. Paer, mit vielem Beyfall. Duett für zwey Klarinetten, geb. von Hrn. Baumg. und Hrn. *** (Kemmeter) seinem Schüler, einem jungen Dilettanten, der sich jetzt noch weder im Ton, noch im Vortrag auszeichnet. Ouvert. von Mozart. Hr. Hoffmann (von Moskau) spielte ein Violin-Concert von Lafont wahrhaft schön. Mad. Graff und Dem. Janitsch sangen ein Duett von Pär. Letztere wird auf Kosten des Grossherzogs von Darmstadt unter Leitung der Mad. Graff zu einer Sängerin gebildet, und es ist mit Sicherheit zu erwarten, sie werde erfüllen, was man sich von ihr verspricht. Sie besitzt, ausser Schönheit, und Talent überhaupt, eine gesunde, sehr ausgezeichnete Bruststimme, mit welcher sie schon bedeutende Schwierigkeiten, besonders in laufenden Passagen, zum Genuge der Zuhörer, ausführt. Zum Beschluss: Harmonie v. Mozart, für 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörner, 1 Trompete und Contrabass. — Am 2ten April gab das Personale des Theater-Orchesters das letzte abonnirte grosse Concert. Das erste Allegro und die Menuet der grossen Symphonie aus C von Mozart wurden kräftig vorgetragen, und vom Auditorium mit Freude aufgenommen. Dem. Janitsch sang eine Arie von Pär, und zeigte die so eben an ihr gerühmten Vorzüge, aber auch, dass sie ihre ungewöhnlich starke Stimme da noch nicht mässigen könne, wo es doch sehr nöthig wäre: dennoch allgemeiner Beyfall! Hr. Almenröder, ein fremder Fagottist, blies ein Conc. von Stumpf. Er bewies Fertigkeit und Deutlichkeit; aber sein Ton schien für das Concertspiel nicht geeignet — er war zu voll und zu hohl, und darum das Gefühl nicht ansprechend. Hr. Blenberger sang ein Rondo von Nicolini, mit obligatem Contre-Violon, gespielt von Hrn. Thieme. Dieser zeigte ganz ungemeine Fertigkeit, und erregte damit auf seinem colossalen Instrumente um so mehr Aufmerksamkeit. Es schien übrigens viel schwächer bezogen, als gewöhnlich, und der Ton kam dem des Violoncells sehr nahe. An vielem Beyfall u. Bewunderung fehlte es natürlich nicht! Neue Ouverture concertante von Hrn. Kapellm. André. Man fand, es sey dieses in aller Hinsicht ein neues Werk: neu die Idee des Ganzen, neu die Erfindung des Einzelnen, neu die Bearbeitung, und alles ein wahres Meisterstück eines reichen und geschickten Componisten. Ich erlaube mir nur, den allerdings ungemeinen Anfang zu bemerken: die erste Violin fängt *solo* an, indem sie die blossen Saiten, 2 u. 2 nach einander, anstreicht, gleichsam als ob sie erst rein stimmen wollte, an welches sich dann ein Solo mit ungewöhnlichen Passagen, gleichsam phantasirend, anschliesst; die 2te Violin fängt auf die nämliche Weise, von der 1sten begleitet, an, eben so die Viola, das Violoncello etc. bis sich sämmtliche Instrumente zum rauschenden Ganzen vereinigen. Der Componist hat dieses Werk eigens für das hiesige Theater-Orchester geschrieben; er wird es wol aber auch dem grössern Publicum nicht vorenthalten. Mad. Graff und Dem. Janitsch sangen ein Duett von Weigl mit sehr viel Beyfall. Hr. J. Schmitt spielte ein Violin-Conc. von Rode, und gefiel mehr als jemals. Den Beschluss machte das herrliche Finale von Mozarts grosser Symphonie aus C. — Am Charfreytage führte Hr. Kapellm. C. J. Schmitt F. G. Händels *Messias*, nach W. A. Mozarts Bearbeitung — mit Chor und Orchesterbesetzung von 200 Personen — im Schauspielhause vor einem zahlreichen Auditorium auf. Die Solopartieen: Sopran und Alt: Mad. Graff, Mad. Urspruch, Dem. Schmitt; Tenor: Hr. *** (Würtemberg) Hr. Hessler, Hr. Blenberger; Bass: Hr. Berthold, Hr. Krönner, Hr. Hill. Die Chöre waren freylich, im Verhältniss gegen die Instrumente, so wie gegen die Würde des Werks selbst, zu schwach besetzt, gingen aber präcis, und da die Solostimmen das Ihrige thaten, so wurde das alte Meisterwerk nicht ohne Beyfall gehört. Uebrigens fanden sich aber nicht wenige durch dasselbe sehr getäuscht: sie hatten es sich ganz anders gedacht, ganz andere Dinge darin erwartet. — Am ersten Osterfeyertage gaben die zwey jungen Künstler, Hrn. Brüder Heroux, Mitglieder des hiesigen Theater-Orchesters, Concert. Glucks Ouverture zur Iphigenie wurde trefflich vorgetragen. Hr. Karl Heroux spielte das erste Allegro eines Concerts von Rode. Er trat schon ehemals als Knabe mit Glück als Concertist auf, hat seitdem sein Spiel immer mehr cultivirt und besiegt grosse Schwierigkeiten. Seltsam ist es, dass er in jener Zeit ohne Verlegenheit und Furcht spielte, und jetzt durch dieselben oft ausser Stand gesetzt wird, nur festen Strich und Ton zu halten. Dennoch fand man sein Spiel heute recht brav. Mad. Graff sang eine grosse Arie von Righini mit grossem Beyfall. Wir Frankfurter glauben stolz seyn zu können auf den Besitz dieser Künstlerin. Hr. Poestel spielte ein Rondo für die

Harfe von Steibelt mit vielem Beyfall. Der Sturm, von Steibelt, für's Klavier mit Orchester, gespielt von Hrn. Reis, jüdischer Nation, wie es scheint. Er spielte das Stück recht geschwind und fertig, nur manche Stellen, wie man bemerken wollte und sich auszudrücken erlaubte, nicht sauber genug. In der That begegnete es ihm nicht selten, dass er fehl griff, manche Töne gar nicht zu hören gab etc. Frau von Busch declamirte einige komische Kleinigkeiten. Hr. Fr. Heroux spielte eine Romanze aus *Aschenbrödel* mit Variat. für Violin, v. Fémy. Wir hatten dieses Stück voriges Jahr vom Componisten selbst im hiesigen Museum vortragen hören: der junge H. spielte, glücklich im Vertrauen auf sich selbst und zu den Menschen, dieses Stück zu vieler Zufriedenheit des Auditoriums. Terzett von Paer, gesungen von den zwey Dem. Amberg und Hrn. Berthold: grosser, lebhafter Beyfall.

Die sogenannte musikalische Academie hat auch in diesem Winter ihren guten Fortgang gehabt, und es ist immer für den Musikliebhaber erfreuend, wenn er bemerkt, dass, ungeachtet ungünstiger Zeiten, die Liebhaberey sich erhält. Es wurden oft, grösstentheils von Dilettanten, nicht nur grössere Stücke, als Symphonien etc. lobenswürdig vorgetragen, sondern es producirten auch oft einzelne Liebhaber ihre Geschicklichkeiten auf einem oder dem andern Instrumente in Concerten und dergl. oder in Gesangstücken, wo denn auch mehrere Liebhaberinnen schöne Stimmen und nicht wenig Geschicklichkeit zeigten.

Aus dieser blossen Relation wird übrigens der Musikverständige von selbst abnehmen, wie es hier um die Tonkunst stehet, welchen Weg die Bildung für sie, die Liebhaberey an ihr genommen hat, und dergl. m.

KURZE ANZEIGEN.

Ideal einer Schlacht. Ein musikalisch-charakteristischer Versuch für das Pianoforte, von Tobias Haslinger. 20tes Werk. Wien, bey Tob. C. Haslinger. (Preis 2 Fl.)

Leistete das Werkchen, was es ankündigt: Himmel, wie wohlfeil käme man dadurch zu dem, was man durch die ungeheuersten Opfer noch nicht erblickt hat! Das *Ideal* einer Schlacht! Aber Hr. H. wollte nur sagen: die Idee von einer Schlacht — ein gewaltiger Unterschied, der dem jetzigen Jahrhundert durch die Praxis, sollte man denken, einleuchtend genug geworden wäre. — Was man nun hier findet, im Ernste nämlich, ist nicht mehr, aber auch nicht weniger, nicht besser, aber auch nicht schlechter, als wie, und wie man es seit der längst verschollenen musikal. Bataille bey Prag, die uns als Knaben auf unsern damaligen Hackebretern so grossen Spass gemacht, hundertmal gefunden hat — nur hin und wieder freylich in modernern Wendungen und unsern jetzigen Instrumenten angemessener; im Scherz aber (hoffentlich!) zeigt sich hier, wo nicht in der Musik, doch in den Ueberschriften, was noch kein musikalischer Schlachtenmaler anzubringen gewagt hat — nicht nur, „wie der Feldherr den Entwurf zur Schlacht entwickelt" und sich dabey „seine Ideen durchkreuzen" u. dergl., sondern sogar der „Abend vor der Schlacht," (wo also nichts geschieht,) der „Befehl des Feldherrn zur Wegnahme mehrerer Schanzen," ja, wie „der Feind einen grossen Fehler begeht, dieser benützt wird, die Cavallerie sich mit Ruhm bedeckt" u. dergl. m. Giebts doch nichts Wunderlicheres, als die wunderlichen Leute, sagt Sancho Pansa. — Das Werkchen hat ein sehr schönes Aeussere; auch die colorirte Vignette, ein Schlachtfeld vorstellend, nimmt sich im Ganzen recht gut aus.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, componirt — von Alb. Methfessel. 31stes Werk. Dresden, bey Hilscher. (Preis 12 Gr.)

Wenn gute, mit geläutertem Geschmack gewählte Texte, eine ungekünstelte, anspruchlose und doch durchgängig den Worten genügende, stimmgerechte Melodie, eine gefällige, den Gesang zweckmässig unterstützende Harmonie und ein reiner Satz im Stande sind, einer Sammlung von Liedern allgemeinen Beyfall zu verschaffen, so hat auch Hr. M. hier diesen befriedigenden Erfolg redlich verdient; denn die vorliegenden Lieder tragen jene Eigenschaften allerdings. Die Gedichte sind von Göchhausen, (Liebesboten,) Conradi, (auf dem Wasser,) Schmidt von Lübeck, (das deutsche Lied, und des Fremdlings Abendlied,) C. Gross, (Lied,) und einem Ungenannten, (Widerhall,) und haben

sämmtlich schon an und für sich poetischen Werth. Hr. M. hat dies gefühlt, und ist sehr glücklich in den Geist der Dichter eingedrungen, daher auch seine Compositionen so brav eingefallen sind. Was Ref. dabey sehr freut, und ihn von Hrn. M. noch vieles, und vielleicht für die Zukunft Grösseres erwarten lässt, ist, dass er in den gegenwärtigen Liedern weit mehr Sorgfalt auf die Correctheit des Satzes verwendet hat, als in bey seinen frühern Arbeiten zum Theil der Fall war, und man daraus schliessen kann, dass er nicht, wie so mancher andre, die Regeln der Composition für einen unnöthigen Zwang ansieht, sondern im Theoretischen seiner Kunst vorwärts zu kommen strebt.

Six Romances françaises, av. acc. du Pianoforte, comp. par F. Danzi, Maitre de Chapelle de S. M. le Roi de Wurtemberg. à Bonn, chez Simrock. (Pr. 1 Fr. 50 Ct.)

Von Hrn. D.'s bekanntem Talent, liebliche Melodien zu erfinden, von seiner trefflichen Kenntnis des Gesanges, und von seinem Geschmack, erwartet Jedermann auch in dieser Gattung etwas Anziehendes, und diese Erwartung wird durch kein einziges der hier dargebotenen Stücke getäuscht, durch einige — nach Ref. Urtheil, besonders durch No. 2 und 4 — vollkommen befriedigt. Da die Franzosen so vielerley unter dem Namen Romanze befassen, sind die Stücke dieses Namens bey ihnen eigenen, und so auch bey diesem Componisten, nicht sämmtlich in der Weise der ordentlichen Romanzen, sondern zum Theil der italienischen Canzonetten, oder auch den kleinen Arietten aller für Musik gebildeten Nationen ähnlich: einige eben, namentlich das oben angeführte, No. 4, das überhaupt ganz allerliebst ist, stellen das Nationelle jener eigentlichen französischen Romanze sehr gut dar. — Die neuen Biegungen und verzierenden Wendungen des Gesanges, die man in diesem Werkchen weder zu häufig, noch zu sparsam angebracht findet, vermehren das Gefällige ungemein; und manche Eigenheit in der Führung der Harmonie, so einfach diese im Ganzen ist, erhöhet ebenfalls das Interesse. Die Texte sind meistens sehr artig. So auch ist die kleine Sammlung allen, die sich durch französische Romanzen unterhalten wollen, mit Grund zu empfehlen.

Sinfonie de W. A. Mozart, arrangée pour le Pianoforte à 4 mains. No. 2. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Rthlr.)

Man erhält hier das classische Meisterwerk aus G moll; und da eben dies, seiner sehr bedeutenden Schwierigkeiten, besonders in Absicht auf Intonation, wegen, nur von sehr guten Orchestern wirklich wie es seyn soll ausgeführet werden kann, wird es in dieser Gestalt nicht wenigen Liebhabern willkommen seyn. Der Auszug ist mit Verstand und Sorgsamkeit gemacht. Das Andante und das Trio der Menuett verlieren auf dem Pianoforte am meisten — jenes, wegen der sehr zarten, und, durch äusserst mannigfaltige Vertheilung an die verschiedenen Instrumente, sehr reizenden Figuren; dies, wegen der trefflichen Anwendung der Blasinstrumente: das erste Allegro nimmt sich dagegen recht gut, und das Finale noch besser aus. Eben diese sind auch ziemlich leicht vorzutragen. Wie viele von allen, seit dieser mozartschen, geschriebenen Symphonien, möchten wol, also gleichsam entkleidet — gleich lebhaft colorirten Gemälden, auf eine einfarbige Zeichnung zurückgeführt — auch nur halb so viel für Einsicht, Empfindung und Geschmack darbieten? — Ref. wiederholt bey dieser Gelegenheit eine von ihm schon vor einigen Jahren aufgeworfene Frage: Sollte Mozarts ganz vortreffliche Symphonie aus B dur, in seinen letzten Jahren, und fast in der Weise dieser, aus G moll, geschrieben, wirklich verloren gegangen seyn? oder, was wahrscheinlicher, sollte sie irgend Jemand besitzen, und sie der Welt vorenthalten, ja nicht einmal zu Gehör bringen? Und wäre das: hiesse es nicht Verschuldung an der Tonkunst selbst und an allen ihren wahren Freunden, auch an den Manen des grossen, herrlichen Meisters, dem wir alle so unendlich viel zu verdanken haben? —

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten Juny. | N°. 25. | 1813.

RECENSION.

Messe — Drey Hymnen für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters, von L. van Beethoven. Partitur

(Beschluss der Rec. aus No. 24)

Das Credo, ¾ Takt C dur, ist ein lebendiger, feuriger Satz, dessen mannigfache Imitationen, wohlgeordnet, herrlich hervortreten. Nachdem das *Et incarnatus*, in Es dur, dumpf mit dem *Sepultus est* beschlossen, hebt im ganzen Takt, von dem *Unisono* der Saiteninstrumente begleitet, der Bass mit das *Et resurrexit* an, und auch dieser Satz ist kraftvoll und geistreich mit abwechselnden Tutti und Solo, so wie in mannigfachen Imitationen, die von der regen Phantasie des Meisters zeugen, durchgeführt. Mit dem *Et vitam* tritt wieder ein rauschendes Fugenthema ein:

Man wird auf die weitere Ausführung begierig und will sich gern den Wellen des dahin brausenden Stroms überlassen; aber auch hier bricht leider der Satz ab, nachdem er durch die vier Stimmen geführt ist, und, ausser einer Engführung und der Imitation des zweyten Taktes durch drey Stimmen, wird das herrliche Thema nicht weiter benutzt. — Das *Sanctus* wird von den meisten Componisten grandios, volltönend, pathetisch gehalten: dem Charakter des Ganzen getreu, ist es aber hier sanft und rührend, in A dur, ganzer Takt, geschrieben. Das vier Takte lange Ritornell tragen Violen, Hoboen, A-Klarinetten, Fagotte und Violoncelle vor, und dann treten die Stimmen ohne alle Instrumental-Begleitung ein. Der originellen enharmonischen Ausweichung im siebenten Takte, so wie ihr ferneren kunstreichen Modulation und der wunderbaren Wirkung der, allein mit den Stimmen anschlagenden Pauke im dreyzehnten, vierzehnten und funfzehnten Takte, gedenkt Rec. nur, um den Zuhörer auf die grosse Mannigfaltigkeit der Mittel aufmerksam zu machen, die dem genialen Meister zu Gebote stehen, um auf unser Inneres mit nicht gewöhnlicher Gewalt zu wirken. Das *Pleni sunt coeli* ist ein jauchzendes Allegro, und das *Osanna in excelsis* ein kleiner fugirter Satz, wieder mit einem herrlich erfundenen Thema.

Ungern hört man den Satz so schnell vorüberrauschen: nach der Durchführung durch die vier Stimmen, und nachdem nur der Sopran anderthalb Takte des Anfangs wiederholt hat, bricht er ziemlich schnell ab und es erfolgt der Schluss in fünf Takten. — Sehr sanft, fliessend und melodiös fängt ein Quartett der Singstimmen, ohne alle Instrumentalbegleitung, *Andante*, F dur, das *Benedictus* an. Später tritt noch ein vierstimmiger Chor dazu, der die vier Solostimmen theils in kleinen Sätzen unterbricht, theils begleitet. Von ganz eigenthümlicher Wirkung ist der erste Eintritt dieses Chors in tiefen, dumpfen Tönen, nachdem der Alt ganz allein ohne alle Begleitung geschlossen:

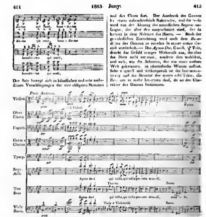
Coro.

Alto Solo.

Soprano e Alto.

qui venit in nomine nomine domini

Tenore e Basso.



Der Satz bewegt sich in künstlichen und sehr melodiösen Verschlingungen der vier obligaten Stimmen und des Chors fort. Der Ausdruck des Ganzen hat etwas unbeschreiblich Rührendes, und die Seele wird von der Ahnung des unendlichen Segens umfangen, der über den ausgeschüttet wird, der da kommt in dem Nahmen des Herrn. — Nach der gewöhnlichen Einrichtung wird noch dem *Benedictus* das *Osanna in excelsis* in seiner ersten Gestalt wiederholt. — Das *Agnus Dei*, C moll, ¾ Takt, drückt das Gefühl inniger Wehmuth aus, die aber das Herz nicht zerreisst, sondern ihm wohlthut, und sich, wie der Schmerz, der aus einer andern Welt gekommen, in überirdische Wonne auflöst. Sehr originell und wirkungsvoll ist die Instrumentirung und die Structur der ersten acht Takte, die Rec. um so mehr hersetzen darf, als sie den Charakter des Ganzen bestimmen.

Zwanglos reiht sich, indem der Sopran bis zur Septime von G steigt, dem *Agnus* das *Dona nobis pacem*, C dur, ganzer Takt, an. Auch dieser letzte Satz, in seiner Kraft und Lebendigkeit, ist des Meisters würdig. Ob aber Stellen, wie die folgende, welche auch schon bey dem Schluss des *Agnus* vorkommt, nicht zu opernmässig klingen, lässt Rec. dahin gestellt seyn, wenigstens dachte er dabey lebhaft an eine ähnliche Figur in dem bekannten Duett der beyden Bässe in *Matrimonio segreto*.

Violini
Viola.
Clarinetto solo.
Piano.
Basso.

Bey dem Glanz und dem Reichthume des Werks, das der Meister sichtlich mit Liebe schuf, ist es doch nicht so schwer auszuführen, als es verhältnissmässig seine Instrumentalcompositionen, und Vorzüglich werden die, an den Vortrag Haydnscher Kirchensachen gewöhnten Sänger und Instrumentisten sich leicht den Gedanken des Componisten fügen. Werden die Tempi übrigens nicht übereilt, so oft dies leider jetzt zu geschehen pflegt, bemühen sich Sänger und Instrumentisten, durch genaues Einhalten der *Piano* und *Forte*, und überhaupt aller Ausdrucksmittel, dem genialen Werk sein volles Recht wiederfahren zu lassen: so wird es nicht allein den Kenner, sondern auch den, der in das eigentliche Wesen der Composition nicht einzugehen vermag, auf eine eigenthümliche Weise erheben und rühren. —

Noch sey dem Rec. erlaubt, einige Worte über den deutschen Text zu sagen, der den lateinischen Worten des Hochamts untergelegt und beygesetzt ist. Die drey Haupttheile der Messe sind bekanntlich das *Kyrie*, das *Credo* und das *Sanctus*, zwischen dem Ersten und dem Zweyten tritt das *Graduale*, (meistentheils eine Kirchen-Symphonie) zwischen dem Zweyten und Dritten das *Offertorium* (gewöhnlich als Kirchen-Arie behandelt) ein. So ist, wahrscheinlich um der herrlichen Musik auch in protestantischen Kirchen und in Concertsälen Eingang zu verschaffen, auch so der deutschen Bearbeitung das Ganze in drey Hymnen eingetheilt, welches in der That der Composition sehr gut zusagt. Was nun die Worte betrifft, so müssen sie, um den Sinn, die Bedeutung des Ganzen nicht zu verletzen, so einfach als möglich, und zwar am besten und kräftigsten rein biblisch seyn. Händel liess bekanntlich dem Bischof, der sich antrug, ihm den Text zum *Messias* zu dichten, sagen: Glaubt er denn bessere Worte ersinnen zu können, als ich sie in der Bibel finde? Richtiger ist nie die wahre Tendenz der Kirchentexte ausgesprochen worden. Statt der höchsten Einfachheit sind aber die Worte der Hymnen ziemlich modern, gesucht, preziös und weitschweifig. Das einfache biblische *Kyrie eleison, Christe eleison*, ist also in die Breite gezogen:

Tief im Staub anbeten wir
Dich, den ewgen Weltenherrscher,
Dich, den Allgewaltigen.
Wer kann dich nennen, wer dich fassen?
Unendlicher! — Ach unermessen,
Unnennbar ist deine Macht!
Wir stammeln nur mit Kindeslallen
Den Namen, Gott.

Von welcher üblen Wirkung gleich Anfangs das „anbeten" ist, darf Rec. nicht erst bemerken. Der Dichter konnte, nach den Worten des Originals, vielleicht nur sagen: Tief im Staube beten wir: Herr, erbarme unser dich — Rec., der übrigens die Geschicklichkeit des deutschen Dichters gewiss nicht verkennt, findet auf allen Seiten Beweise seines obigen Urtheils. Er bricht aber hier ab, da er überzeugt ist, dass jeder Musiker, und jeder Kenner, der die wahre Tendenz der Kirchenmusik und des ihr zusagenden Textes in sich trägt, mit ihm einverstanden seyn, und sich, wenn ihn nicht unabwendbare Verhältnisse bestimmen, lieber des lateinischen Originaltextes bedienen wird.

Nachrichten.

Wien. Beschluss. May.

Hofoperntheater. Am 15ten trat Hr Duport und seine Gattin in dem beliebten Ballete, *der blöde Ritter*, bey überfülltem Hause, (da auf höhere Veranlassung nun in diesem Theater keine Ballete mehr gegeben werden,) zum letzten Male auf.

Theater an der Wien. Am 22sten wurde zum ersten Mal, *der Kobold*, komische Oper in vier Aufz., nach Gotters Lustspiele frey bearbeitet, mit Musik von Himmel, königl. preuss. Kapellm., aufgeführt. Es war schon ein unglücklicher Gedanke, diese Posse — welche zu ihrer Zeit wol mag gefallen haben — als Oper anzukleiden, und sie so

wieder auf die Bühne zu bringen, da die jetzige Direction doch wissen muss, dass sich das im Geschmack so sehr veränderte Publicum unmöglich mit dergleichen unverdaulichem Geisterspuke und abgebrauchten Spässen eines dummen Bedienten abspeisen lassen würde, unverzeihlich scheint es aber, wie Hr. H., dem wir doch Erfahrung im Theaterfache gern zugestehen wollen, so ein gar unbedeutendes Sujet in Musik setzen konnte. Diese ist aber auch keineswegs geistreich, oder auch nur in irgend einer Hinsicht anziehend ausgefallen, und, ausser einer Polonaise, welche Dem. Herr Teimer ganz artig sang, schien uns das Ganze im Geschmacke ungefähr um eben so weit zurück zu seyn, als das Sujet. Ref. sah davon die zweyte und letzte Vorstellung. — Hr. Weiss, der früher, weder als Ramiro, noch als Tamino die Zuhörer befriedigte, und der heute, als Herr Wagner im *Kobold*, auch nichts weniger als glänzte, ist — die Götter wissen wie das kam — bey diesem Theater engagirt worden. Wir können der Direction zu der gemachten Acquisition keineswegs Glück wünschen.

Nachdem der Kobold nur zwey Abende auf dieser Bühne gespukt und entschieden missfallen hatte, wurde am 28sten *Abu Hassan*, ein Singspiel in einem Aufz. v. F. K. Hiemer, mit Musik von Hrn. Carl Maria von Weber, aufgeführt, und im Ganzen, wenn auch nicht ganz vorzüglich, doch grösstentheils sehr gut aufgenommen. Zu dieser günstigen Aufnahme trug allerdings das treffliche Spiel der Dem. Buchwieser, (Fatime) und das, der Hrn. Ehlers (Abu Hassan) u. Meier (Omar) bey. Die Musik fand beym Publicum Aufmerksamkeit u. heitern Eingang. Die meisten Stücke, vorzüglich ein Duett zwischen Fatime und Omar, und ein Chor: Geld! Geld! wurden als bedeutend, und als im ächten komischen Opern-Style gelungene Arbeiten, anerkannt. Nur die Ouverture, die lebendig und ganz passend zum Gegenstande beginnt, schien uns in der Mitte von dem Charakter abzuweichen: es dünkte uns, der Componist hätte noch mehr dafür thun sollen. Uebrigens dürfte sich das Mährchen aus *Tausend und eine Nacht* nur durch die gefällige Musik und so vortheilhafte Rollenbesetzung erhalten können. — *Moses*, Schauspiel in fünf Aufz. von Aug. Klingemann, wozu Hr. Kapellm. v. Seyfried die Eingangs-Musik und die dabey vorkommenden Chöre componirt hat, wird hier fortwährend mit Beyfall aufgeführt. An dieser Musik würde man erkennen, wenn man es auch nicht sonst wüsste, dass Hr. v. S. jetzt nicht mehr so *Vieles*, dafür aber auch *Besseres* schreibt. Die Ouverture, der Chor im zweyten Act und die Doppelfuge am Schlusse verdienen rühmlichst genannt zu werden, und zeugen zugleich von dem ernstlichen Studium des Componisten, und von seinem Fleiss, auf der Bahn zur ächten Kunst fortzuschreiten. —

Theater in der Leopoldstadt. Hr. und Mad. Rainoldi (geb. Martignoni) sind nun in diesem Theater engagirt, und haben bey ihrem Debut in der komischen Pantomime, *Der betrogne Vormund*, (in einem Act, von P. Rainoldi, mit Musik von Hrn. Volkert,) jene Auszeichnung erhalten, die ihren so seltenen Talenten gebührt, und welche ihnen auch fortwährend bey dem k. k. Hofoperntheater zu Theil ward. Die Musik zu dieser Pantomime verdient eine beyfällige Erwähnung. Der Componist scheint sich in diese Gattung mit Glück hineinzuarbeiten. Leichtfliessende Melodien wechseln mit ernster gehaltenen Sätzen auf eine interessante Weise; auch fehlt es an dem näher Bezeichnenden, dem eigentlich Charakteristischen, nicht. — Das längst bekannte, artige Operettchen, *Der kleine Matrose*, nach dem Französischen von Herklots, mit Musik von Gaveaux, wird hier durch das launige Spiel der Dem. Hensler (welche den kleinen Matrosen giebt,) und der Hrn. Ign. Schuster (Pachter Thomas) und Swoboda (Schiffscapitain) seit einiger Zeit sehr anziehend gegeben. Es gewährt allen, die ihren Magen nicht schon mit zu scharfer Kost zu überfüllen gewohnt waren, viel Vergnügen.

Concerte. Auch dieses Jahr gab Hr. Schuppanzigh am 1sten May ein Conc. zu seinem Besten im Augartensaale. Nach der Ausführung der Beethovenschen Symphonie in C moll, (No. 6.) sang Dem. Hensler (als Dilettantin) eine Arie v. Hrn. Laverati; Hr. Mayseder spielte ein Pot-pourri auf der Violin, und Hr. Linke trug Variationen über ein russisches Thema von B. Romberg auf dem Violoncelle vor. Ein kriegerischer Marsch, den Hr. L. van Beethoven zu dem jüngst aufgeführten Trauerspiel, *Tarpeja*, setzte, machte den Beschluss. Obgleich das Wetter an diesem Morgen sich nicht günstig zeigte, so hatte sich doch eine ziemliche Anzahl von Musikfreunden und Zuhörern überhaupt versammelt.

Die wohlthätigen Dienste, welche das Krankenspital der *Elisabetherinnen* der leidenden Menschheit leistet, und die Aufopferung, mit welcher die

Nonnen dieses achtungswerthen Convents sogar auf einen Theil der nöthigsten Lebensbedürfnisse Verzicht lasten, um den, ihrer freundlichen Pflege anvertrauten Kranken alle möglichen Mittel zur Erleichterung und Wiederherstellung zu verschaffen, haben bey einigen Menschenfreunden den Wunsch erzeugt, durch Aufführung eines interessanten Concerts den Bedürfnissen dieses Instituts zu Hülfe zu kommen, und das ehrwürdige Consistorium der k. k. Universität hat den herrlichen Saal daselbst hierzu einzuräumen beschlossen. Zugleich hat man mit erwähntem Zwecke die Unterstützung der dürftigeren Wittwen der juridischen und medicinischen Facultäten zu verbinden gesucht. Der, durch seine ausgebreiteten musikal. Kenntnisse eben so sehr, als durch seine edle Denkart rühmlich bekannte Tonsetzer, Hr. Abbé Maximilian Stadler, hatte sich erboten, dies Unternehmen durch die Ueberlassung eines, von den Hrn. Heinrich und Matthäus Edlen von Collin gedichteten, und von ihm in Musik gesetzten Oratoriums, *die Befreyung von Jerusalem*, zu befördern. Die Solo-Parthien wurden vorgetragen von Fräulein v. Linhardt, (Gabriel) und den Herren, Ignatz Sonnleithner, k. k. Rath, (Goffredo) Tuscher, Magistratsrath, (Tancred) und Saim (Rinaldo). Das Orchester, mit Inbegriff der Solo- und Chorsänger, — welche Letztere auch so wie der grösste Theil der Mitwirkenden beym Orchester, aus Dilettanten bestanden — betrug nur 75 Personen. Der geachtete k. k. Hofkompost, Hr. Moarl, hatte die Leitung des Ganzen übernommen. Die Musik, durchaus im schönen Styl der Oratorien geschrieben, verdient ganz jene Auszeichnung, die ihr gleich bey dieser ersten Aufführung zu Theil ward. Wir könnten viele einzelne, meisterhaft gelungene Stellen ausheben und darüber zu ihren Lesern sprechen, wenn wir nicht das ganze Werk, sowol von Seite der richtigen Behandlung des Textes, als rücksichtlich des durchaus herrschenden, würdigen und strengen Satzes, rühmen müssten. Nur des achten Auftritts (Rinaldo mit dem Chor der Krieger: Wohl auf, ihr Brüder!) sey darum hier eigends gedacht, weil er, dieser ganze Auftritt, mit seinem gehaltvollen Schluss-Chor, worin die, Schillers würdigen Verse: „Wer nicht den Muth im Busen verloren, wohl ist er frey, ein König, geboren" *) vorkommen — mit dem rauschendsten Beyfalle aufgenommen ward, und ganz wiederholt werden musste. Wir hegen den Wunsch, dieses Oratorium mit einer stärkeren Besetzung bald wieder zu hören.

Am 9ten gab Hr. Ign. Moscheles, Kapellmeister-Adjunct der k. k. Hoftheater, Concert im kleinen Redoutensaale. Sein Spiel auf dem Pianoforte ist präcis, gewandt und ausdrucksvoll; seine Compositionen können jedoch noch wenig Anspruch auf Kunstwerth machen. Hr. Giuliani spielte mit ihm eine Sonate für Piano und Guitarre, welche von Beyden entworfen, und vom Letzteren bearbeitet wurde. Das Spiel des Ersteren auf der Guitarre schien uns heute nicht so bedeutend zu seyn, als wir es sonst von ihm, dem vollendeten Meister, zu hören gewohnt sind. Gern hätten wir Hrn. M. das Phantasiren auf dem Piano am Schlusse, mit dem angehängten Pot-pourri, erlassen, hätte er uns dafür eine gehaltvolle Composition von Beethoven oder einem andern berühmten Componisten zu hören gegeben. Hr. Wild sang Matthissons *Adelaide*, in Musik gesetzt von L. v. Beethoven, und vom Hrn. Kapellm. Gyrowetz am Pianoforte begleitet, sehr schön und mit vieler Empfindung. Doch ist Ref. der Meynung, dass Gesänge, für das Pianoforte allein gesetzt, in einem Concertsaal immer an Wirkung verlieren müssen, und eigentlich dahin nicht gehören. — Am 10ten und 13ten gaben auch die Zöglinge des hiesigen Instituts für Blinde zu ihrem Vortheile Concerte in dem grossen Landhaussaale, welche, wir es hiess, zahlreich von dem wohlthätigen Publicum Wiens besucht wurden. Ref. konnte keinem dieser Concerte beywohnen.

München. Uebersicht vom 1sten Januar bis Ende des May.

Jephta's Opfer wurde nicht wiederholt. Es verschwand nach der 2ten Vorstellung vom Repertoire. — *Johann von Paris* (aufgeführt den 29sten Jan.) wurde kalt aufgenommen. Hr. Mittermayr gab die Rolle des Johann mit Fleiss und Einsicht. Auf Kleidung und Decorationen wurde nichts verwendet. Man sahe bisher umsonst einer 5ten Vorstellung dieser, gewiss artigen Operette entgegen. — Ein nicht viel besseres Schicksal hatte *Lodoiska*, nach beynahe 20 Jahren ihrer ersten Erscheinung hier den 12ten März zum erstenmal gegeben. Kenner bewundern die Kraft der Harmonie und Erfindungsgabe des genialischen Cherubini. Das Orchester

*) Heinr. v. Collin, 1ste Abtheilung.

glänzt in seiner Vollkommenheit; auf den Sänger wird wenig geachtet; er weiss sich auch nicht geltend zu machen, denn selten ist er bey uns Schauspieler, was er unerlässlich auf jener Bühne seyn muss, für welche diese Art Musik geschrieben wird. Das Sujet hat wenig Interesse mehr. Wenn man neuere, vollkommenere Produkte eines Künstlers gesehen und bewundert hat, nimmt das Interesse an den ältern freylich ab. — Den 26sten März der *Zitterschläger* von Peter Ritter in Mannheim: klein und unbedeutend, unvermuthet wiederholt den 25sten May. — *Hidallan*, Oper in 2 Aufzügen, comp. vom Hrn Hofmusicus Cramer (d. 4ten May). Ein kleines, artiges Sujet ist hier ermüdend in zwey lange Acte mit breiten Finalen ausgedehnt. Der Componist ist einer der Schüler des Hrn Winter, welcher dem, der diese Oper selbst hörte, eben nicht bemerkbar werden konnte. Das Schönste ermüdet endlich, nutzt sich ab und veraltet. Wer, wie Hr. Winter, das musikal. Publicum fast 40 Jahre angenehm unterhalten hat, muss seinen Schülern neue Bahnen öffnen, wenn auch sie eines anhaltenden Beyfalls sich versichern wollen. Die Oper wurde bisher nur einmal gegeben. Man glaubt, dass sie mit zweckmässigen Veränderungen u. Verkürzungen doch wieder erscheinen werde. — Den 28sten März *Aucassin u. Nicolette*, vom Freyherrn v. Poissl. Es scheint, dass dieser verdienstvolle Künstler, dessen Name durch seinen *Octavian* und andere gelungene Arbeiten bekannt genug ist, zu sehr mit seiner Musik beschäftiget, das Gedicht selbst keiner Aufmerksamkeit würdigt. Er büsset für diese Schuld. Ungeachtet des Bestrebens der Frau von Fischer und des kunstvollen Gesanges des Hrn. Weixelbaum, der bey dieser Kunstleistung selbst in das Gebiet des Schauspielers kühn eingieng, und sich überhaupt alle Mühe gab, das Stück zu heben — ein Bemühen, das keinem der Mitspielenden abzusprechen war — konnte die Oper doch nicht das geringste Zeichen von Beyfall erreichen. Der Aucassin, den wir gesehen, ist aber auch nicht mehr jener, des Sedaine. Etwas Schwächeres ist wol nicht bald auf einer Bühne erschienen. Um nur etwas anzuführen: Beym heiligen Fabian — sagt ein Hirte, der Aucassin eine Haarlocke von dessen Geliebten überbringt —

wenn wenig Haare
Von dieser Dame so viel werth sind, was
Muss nicht das ganze Wollenstück gelten? Blitz!
's ist sicher eine Fest

Sänger haben ein treffliches Recept so etwas verzeihlich zu machen: sie sprechen, es drucken zu lassen, .. Der Bearbeiter nennt sich F. K. Hiemer. Die Musik des Hrn. v. P. ist sich selbst in seinen vorigen Arbeiten ähnlich. Gefällig, dem Ohre schmeichelnd, fasslich, singbar, gut mit Instrumenten verziert, doch ohne besondere Erfindungsgabe. Hr. v. P. scheint noch nicht dahin gekommen zu seyn, einen musikal. Gedanken aus sich selbst zu entfalten. Diese stehen gewöhnlich nur aneinandergereihet, nicht aus dem Innern geschöpft und entwickelt. Und dass ein Lärmen von Posaunen, Trompeten etc. nicht immer Harmonie sey, fühlt jeder. — Dies sind die Leistungen, oder vielmehr die Unfälle der hiesigen deutschen Opernbühne. Ein, selbst bey ersten Vorstellungen, nur wenig besuchtes Haus ist die natürliche Folge derselben. — — Von ältern, lange liegen gebliebenen Opern wurden wieder hervorgesucht: *Carlo Fioras* und *ein Haus zu verkaufen*. Erstere machte jetzt ihr verdientes Glück, das sie vor einigen Jahren bey ihrem ersten Erscheinen nicht hatte. Die gefällige, artige Musik derselben musste doch endlich ihre Wirkung hervorbringen, auch wenn uns das Ausland dieselbe nicht angerühmt hätte. In der zweyten gab Hr. Mittermayer den Dichter, u. sang und declamirte mit vielem Fleiss, zur allgemeinen Zufriedenheit. Hr. Weixelbaum war Kapellmeister, aber nur für seine nächsten Umgebungen. — Von reisenden Theatersängern bemerken wir Hrn. Weixelbaum, d. jüng. Eine angenehme Stimme, schöne Manieren, viele Theaterübung konnte man ihm nicht absprechen. Er hatte schon vorher in einem Concert günstige Urtheile erregt. (Er trat auf als Loredan in *Camillo*, und in den *beyden Füchsen* (une Folie.) Ungeachtet seiner allgemein anerkannten guten Eigenschaften, konnte er den Beyfall doch nicht zu der Höhere treiben. Er ging wieder nach Regensburg, wo er sich seit längerm aufhält. Mad. Gervais, vom grossherzogl. badenschen Hoftheater, gab den 14ten May die Emmeline in der *Schweizerfamilie*. Ihr Spiel zog mehr an, als ihr Gesang. Den 16ten trat sie auf als *Alina*, wo sie zwey Arien, voll Bravouren, die seltsam genug mit der Musik des Stücks abstachen, einlegte. Sie verliert sich oft in grosse Schwierigkeiten, doch scheint ihre Stimme manchmal nur Unlust ihre besten Bestrebungen wenig zu begünstigen. Im *Opferfeste* zeigte sie, als Myrha, eine grosse Kenntniss des Theaters, wobey jedoch manches, besonders im dritten Acte,

zu gewagt und übertrieben schien. Der Gesang dieser beliebten Oper erfordert an sich viel Portamento, und einen innigern Vortrag, als ihn jede Stimme geben kann. Noch wird Mad. G. als Susanna im *Figaro* auftreten, der zu ihrem Benefice und zum Trost der zahlreichen Verehrer des unsterblichen Componisten dieser Oper neu einstudirt wird.

Concerte. Sie werden häufig besucht und gewähren mannigfaltigen Genuss. Der Fleiss und die Mühe, die auf eine genaue Ausführung von Symphonien und anderen dergleichen Stücken verwendet wird, ist jedem bemerkbar. Singmusik — Arien, Terzetten etc. erscheinen oft nur, wie untergeordnet. Da von den ersten 5 Concerten des zweyten Jahrgangs schon ausführlich in den vorigen Berichten gesprochen worden, soll es genügen, das in der zweyten Hälfte Geleistete zu erwähnen. Beethovens Symphonien ziehen immer mehr an. Eine grosse Symphonie von Eberl war nur von mässiger Wirkung. Von den hiesigen Meistern auf der Violine spielte Hr. Concertm. Moralt ein grosses Concert, vermuthlich von Cannabich, und mit Hrn. Franzl, dem Director, ein Concertant, mit passenden Veränderungen, die Verbesserungen sind, wahrscheinlich von dem nämlichen Componisten. Von den übrigen, an sich nicht unbedeutenden Violinspielern der hiesigen Kapelle hörte man nur Hrn. Beutler in einem Concertino von geringerm Gehalt. Ein Concert von Romberg, vorgetragen von Hrn. Peter Legrand, der eben von einer, nach Italien gemachten Kunstreise zurückkam, gehört zu dem besten, was dieser treffliche Künstler bisher geleistet hat. Hr. Capeller unterhielt in einem, von Winter componirten Concerte mit einem neuen Gedanken. Er hielt nämlich im Adagio den Ton seiner Flöte so an sich, und wusste ihm in langgehaltenen Noten eine sonderbare Haltung und Schmelz zu geben, dass man die schneidenden Töne einer Harmonika zu hören sich einbilden konnte, welches, seiner Neuheit und des Sonderbaren wegen, mit ungemeinem Beyfall aufgenommen wurde. Ein Klarinettconcert von Winter, so wie ein Concertino für zwey Waldhörner von Landpertinger, ersteres von Hrn. Werle, das zweyte von den Brüdern Schönge gut vorgetragen, verdienen noch bemerkt zu werden. Auch das Piano, jetzt vorzugsweise von weiblichen Händen behandelt, gab einige bemerkenswerthe Seltenheiten. Dem. Dülken, ein Kind von 10—11 Jahren, Tochter der schon oft erwähnten vorzüglichen Klaviervirtuosin, spielte eine Solosonate voller grosser Schwierigkeiten, mit einer bewundernswerthen Fertigkeit. Selten wird wol dieses zarte Alter etwas ähnliches hervorbringen. Ihr folgte Dem. Berlinghof, auch eine Schülerin der genannten Künstlerin. Sie trug ein Concert von Cramer in C mit allem erforderlichen Ausdruck und mit Fertigkeit vor. Schwierigkeiten mit Doppeltrillern und dergl., gelangen ihr vorzüglich. Sie ist noch in ihrer ersten Jugend, und lässt etwas Grosses erwarten. — Von grössern Singstücken wurden gegeben: das 2te Finale aus der *Vestalin*, worin Hr. und Mad. Weixelbaum die Hauptpartien mit vieler Einsicht sangen. Es war von grosser Wirkung; doch hat es die wiederholte Aufführung dieser bekannten Oper, die, man weiss nicht warum, von der hiesigen Bühne wie verschwunden ist, nicht bewirken können. Ein Basspsalm, comp. von Hrn. Neuner, zeichnete sich zu des Künstlers Vortheil aus. Der Text ist an sich undankbar. Die Instrumente sind mit Einsicht behandelt und bringen grossen Effect hervor. Ob dieses auch der Fall mit den singenden Partien sey, hört man von Manchem bezweifeln. — Das Uebrige waren Arien, Duo's etc. von verschiedenen Meistern, in welchen die Hrn. Weixelbaum, Mittermayr und Hanmüller, so wie Mad. Weixelbaum und Mad. Regina Lang sich auszeichneten. Von jüngeren Künstlerinnen hörte man Dem. Schött, von welcher in diesen Blättern schon die Rede war, und Dem. Lagrange. Ihre angenehme und immer sehr reine Stimme gewinnt ihr Beyfall. Wol möchte sie übrigens noch manche Schwierigkeiten zu überwinden haben, welches aber für sie eine leichte Sache seyn muss, bey dem Unterrichte ihres jetzigen Meisters, der kein anderer ist, als der berühmte Kapellmeister, Hr. Winter selbst, der somit seine vielseitigen Erfahrungen in seinen Schülern der Welt zu erhalten sich rühmlichst bestrebt. In einem, den 11ten April mit aufgehobenem Abonnement gegebenen Conc. wurde Beethovens *Christus am Oelberge* aufgeführt. Das hiesige Theater scheint indess, was die Wirkung der Chöre betrifft, zu solchen grössern Singcompositionen nicht sehr geeignet.

Reisende Virtuosen und Virtuosinnen. Keine Zeit hat, wie man häufig behaupten hört, hiesiger Stadt so viele Künstler zugeführt, als die letzten 5 oder 6 Monate. Den 22sten Jan. Dem. Pascal, Harfenspielerin. Von vielen zu sehr erhoben, von andern nicht genug gewürdiget, hat sie doch den

Ruf einer hoch gebildeten Künstlerin mit sich genommen. Hr. Director Fränzl verschönerte den Abend durch ein vortreffliches Concert von seiner Composition. Dem. Schlett sang eine Arie von Nasolini mit vielem Sinn und schönem Ausdruck. — Den 8ten März gab Hr. Westenholz, der bekannte Hoboist aus Berlin, sein Concert. Seine Fertigkeit, sein reiner Vortrag bestätigten auch hier seinen Ruf. Seine Compositionen zeichnen sich vor vielen Arbeiten der Virtuosen aus. — Auch Mad. Willmann trat noch den 29sten März in einem, zu ihrem Vortheil veranstalteten Concerte auf, und bewies, leider zum letztenmal — sie starb bald darauf, auf ihrer Reise nach Wien — dass sie eine durch eine gute Schule ausgebildete Sängerin sey, welcher wol die Zeit die Kraft, aber nicht das Verdienst verweigern konnte. Bey dieser Gelegenheit wurde noch aufgeführt: *Lob der Harmonie*, Phantasie für das Pianoforte, mit Begleit. des Orchesters u. mit Chören, von Beethoven — von Hrn. Beutler gespielt — eine des berühmten Meisters würdige Arbeit. — Am Abend des 28sten Aprils gaben Hr. und Mad. Seidler (geb. Wranizky aus Wien) ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert. Hrn. S. s Spiel auf der Violin wird sehr gerühmt. Ton u. Vortrag gehören wirklich zu dem Vorzüglichern in dieser Art. Oft hört man über das übermässige, unverständige Variiren der Sänger klagen, und sich einen reinern, einfachern Gesang, der auch unser Herz rühren soll, zurückwünschen: Mad. S. kehrt sich nicht an das wenige noch Uebrige, und macht alles zur Variation und Roulade. Sie besitzt einen schönen Umfang der Stimme. Ein sorgfältigeres Studium ihrer Kunst wird ohne Zweifel in ihrer Gesangweise noch manche Veränderung zu ihrem Vortheile hervorbringen. — Einige Tage später gab Hr. Polledro, der vor einem Jahre hiesige Stadt durch sein Spiel in Begeisterung setzte, bey seiner Rückkehr nach Italien, im Theater wieder Concert. Sein Verdienst blieb anerkannt. — Zuletzt gab Dem. Demar, Harfenistin aus Paris, Conc., und unterhielt durch dieselben, mehr oder weniger interessanten Stücke, welche sie, nach den Anzeigen dieser Blätter, schon früher in andern deutschen Hauptstädten vorgetragen hatte. Ihr Spiel wurde auch hier, als fertig, präcis, angenehm und geschmackvoll anerkannt.

Kirchenmusik. Hr. Kapellm. Winter hat ein sehr wohlgeschriebenes Oratorium von Reger, welches durch mehrere gelungene musikal. Gedichte vortheilhaft bekannt ist, in Musik gesetzt. Es wurde am Donnerstag vor Ostern in dem Bethause der protestantischen Gemeinde gegeben. Tages darauf hörte man Abends in der Hofkapelle ein *Stabat Mater* von Hrn. Lindpaintner, dirigirt von seinem Lehrer, Winter. Todtenmärsche, wie man sie in Opern hört, lange Concertante der Instrumente, den Concertsälen abgeborgt, ein durchaus homerischer, ja wilder Styl, sind weder dem Orte, noch solch einer Versammlung, angemessen, und können nur Unwillen erregen. Man wundert sich, dass Hr. Winter es duldet, wenn seine Schüler das Heilige mit so unreinen Händen anfassen, da er doch selbst, wie er es eben noch in dem benannten Oratorium bewiesen, in seinen Kirchencompositionen das Ernste mit dem Gefälligen, das Feyerliche mit dem Rührenden so gut zu vereinen weiss.

Kurze Anzeige

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung der Guitarre — — von L. Berger, grossherzogl. Hofsänger. 14tes Werk. Offenbach, b. André. (Preis 1 Fl. 20 Xr.)

Alle diese Lieder sind höchst einfach im Gesang und in der Begleitung, alle auch sentimental, ja sogar fast alle aus A dur, und dennoch wird man alle interessant finden, und einige rührend, ja wirklich schön, zunächst eben wegen der Einfalt und Natürlichkeit, Milde und Anmuth der Melodien, und der Wahrheit ihres Ausdrucks in Beziehung auf die gut gewählten Texte. Das Lied No. 2 gefällt Ref. am wenigsten: es ist für seine Länge zu monoton; und in No. 5 hätte man von einem so geschmackvollen Sänger die Rückung, T. 9, 10, und 11, 12, nicht erwarten sollen. Jungen Sängerinnen, die, bey Gefühl, angenehme Stimmen besitzen, wenn auch nur ein Paar Töne über eine Octave, (mehr brauchen sie hier nicht) diese zehn bis eilf Töne aber recht zart und biegsam — diesen darf man das Werkchen sehr empfehlen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten Juny. | N°. 26. | 1813.

Recension.

Alexanders Fest, oder die Gewalt der Tonkunst, eine grosse Cantate, aus dem Englischen des Dryden übersetzt von C. W. Ramler, in Musik gesetzt von G. F. Händel, mit neuer Bearbeitung von W. A. Mozart. Partitur und Klavierauszug. 1ster Theil. Leipzig, bey A. Kühnel. (Preis 4 Thlr.)

Ueber ein Werk, das von einem der grössten Tonkünstler, die jemals gelebt haben, eben in der Blüthe seines männlichen Alters verfasst worden, das seit fast achtzig Jahren in der ganzen musikal. Welt berühmt ist, und in dieser Zeit, bis auf die glänzende Aufführung zu Wien in unsern Tagen, durch jede *angemessene* und *würdige* Darstellung seinen Ruhm von neuem bewährt hat, ein Werk,* auf welches der Stolz der neuern Tonkunst, Mozart, ganz unverkennbar so viele Liebe, so bewundernswerthe Kunst und so ausgezeichneten Fleiss verwendete — über ein solches Werk erst jetzt noch allgemeine Betrachtungen anzustellen, oder Lobsprüche und Empfehlungen beyzubringen: das scheint uns nicht eben zweckmässig, und auch, nach dem, was in bekannten, ältern und neuern musikal. Schriften darüber schon gesagt worden, ziemlich überflüssig. Wir alle wissen ja, was wir an dem grossen, mächtigen Genius, Händel, besitzen, und auch, dass, neben dem *Messias*, dem *Judas Maccabäus*, dem *Simson*, und dem erhabenen *Te Deum* zum Utrechter Frieden, das *Fest Alexanders* unter seine herrlichsten Erzeugnisse gehört. Es müsste wirklich im ganzen Reiche der Tonkunst gar nichts Bleibendes, gar nichts Bestehendes geben — es müsste alles Welle und kein Meer seyn — wenn Werke, wie diese, zu gelten aufhören sollten: und zwar, wegen ihrer Eigenthümlichkeit, ihres Charakters und ihrer Ausarbeitung im Ganzen, bey dem Kenner und dem ernstlich Studirenden; wegen mehrerer ihrer Hauptstücke (wie etwa hier: Seht an, der Perser gross und gut — Töne sanft, du lydisch Brautlied — Heil, Liebe dir — Der Fürst, der seine Glut umsonst verhehlt —) auch bey dem gemischten Publikum, das sich an Einzelnes und dessen unmittelbare Wirkung auf seine Empfindung hält.

Sonach glauben wir bloss in der Kürze anzeigen zu müssen, was Mozart an diesem Werke gethan hat, theils, um es überhaupt noch herrlicher und wirksamer hervortreten zu lassen, theils, um es unsere Zeiten und deren Vorzügen in Hinsicht auf Musik (vornämlich auf Instrumentalmusik) näher zu bringen.

1. Drydens Gedicht, auf das von des Verf.s Ruhme in England wol nur, eben hier alleinglänzender Strahl herübergeleitet worden, enthält bekanntlich eine Reihe sehr mannigfaltiger, an sich für die Musik ungemein vortheilhafter Scenen und Situationen; sie sind aber sehr locker und etwas wunderlich durch den berichtenden Rhapsoden — mehr zusammengebracht, als zusammengehalten. Händel, der jedes Ding nur aus dem Ganzen nahm, der nichts auch fest und treulich beybehielt, was diesen Text, so gut oder nicht gut es gehen wollte, als ein Ganzes erscheinen lassen konnte — fand sich in die Nothwendigkeit versetzt, alle Recitative, ja auch mehrere der andern Solosätze, einem und ebendemselben Tenore zu geben — wodurch allerdings etwas Monotones in dieselben kommen musste. Mozart hat, diesem abzuhelfen, was einmal nicht recht zusammenhängen wollte, vollends auseinander fallen, und vertheilte die Partien an die verschiedenen Hauptstimmen ebenmässig, und, für den Effect der Musik an sich, ungleich vortheilhafter.

2. In dem hier, wie bey Händel allemal, — vornämlich in den Chören, seiner Heimath, — ganz entscheidenden Gesange hat Moz. gar nichts geändert, ausser das, für die Sache selbst ganz Gleichgültige, was die Unterlegung des deutschen Textes nöthig machte. Wäre seine ernste und strenge Ansicht solcher Gegenstände, wäre seine

gerechte Würdigung jeglichen Verdienstes und seine bedachtsame Mässigung nicht schon längst bewiesen: ein solches Verfahren, hier, wie bey dem *Messias*, gäbe den Beweis dafür. Selbst abkürzen — was er sich bey einigen Arien des *Messias* verstattete — mochte er hier nichts, und fand allerdings auch hier weniger Gelegenheit, da das Werk, im Ganzen, und blos einige Hauptscenen abgerechnet, kurz gehalten ist und ziemlich rasch fortschreitet. — An diesem Theile der H.schen Werke, am Gesange, und vor allem am Gesange der Chöre, sollte sich auch nie eine Hand vergreifen, und käme sie nach nochmals achtzig Jahren darüber und wäre die Hand eines neuen Mozart jener Zeit: denn in diesem — wie gesagt, allenfalls die gleichgültigern *Zwischen*-Arien abgerechnet — ist alles gediegen, entschieden und eigenthümlich. Was und wie man auch ändern möchte: es könnte ohne Zweifel hier und da geschmeidiger, gefügiger, feiner, zarter, anmuthiger, reizender — aber es müsste nothwendig auch etwas recht eigentlich Anderes werden, müsste sonach die Eigenthümlichkeit H.s und den Charakter jedes seiner Werke, müsste einen ihrer Hauptvorzüge verwischen.

5. Ganz anders ist es mit der Instrumentation. Jedermann weiss, wie weit diese in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zurück war; wie sehr sich Händel selbst im Gebrauche des damals schon Ueblichen beschränken musste, da er in England zwar starke, aber nur schlechte Orchester erlangen konnte; wie gleichgültig er auch, da, wo er nicht im Texte bestimmte Aufforderungen zu reicherer Ausarbeitung von dieser Seite und zu besonderer Benutzung verschiedener Instrumente für ganz eigene Effecte, vorfand — wie gleichgültig er oftmals selbst den zu behandeln pflegte, was er in diesem Theile der Tonkunst noch hätte benutzen können, aber nun einmal als Nebensache, jene speciellen Fälle abgerechnet, betrachtete. Hier griff nun Mozart ein, indem er nicht etwa nur Verstärkungen, (durch Blasinstrumente u. dergl.,) oder Ausfüllungen durch übergangene Mittelstimmen hinzusetzte — was allerdings ebenfalls geschahe: sondern indem er zwar das Quartett stehen liess, wie er es fand, und wo es unvollendet gelassen war, es, ganz in H.s Schreibart, vollendete; aber zugleich mit bewundernswerther Kunst und grosser Delicatesse aus den Hauptfiguren der H.schen Stimmen für die Blasinstrumente gleichsam einen neuen, kleinen Staat der Anmuth an dem alten, grossen der Kraft entstehen liess, und beyde, durch gleiche Grundgesetze, aufs engste mit einander verband. Wie er das im Werk gerichtet, und wie es ihm gelungen, das brauchen wir nicht zu schildern, da wir uns nur auf seine Bearbeitung des *Messias* berufen dürfen, die Jedermann kennt: denn in der Idee selbst ist es hier, wie dort, aber — ein neuer Beweis von des grossen Künstlers sicherm Blick — in der Ausführung erscheint es hier weniger künstlich, weniger gelehrt, mehr schmeichelnd und den Effect auf ein gemischtes Publicum berücksichtigend; mithin eben so dem Charakter, dem Styl und der Bestimmung *dieses* H.schen Werks angemessen, wie es dort dem Charakter, dem Styl und der Bestimmung *jenes* angemessen war — so weit nämlich eben dies, eben dort, der Sache selbst nach hergestellt werden konnte. Zwar haben einige strenge Richter bey der Herausgabe der mozartschen Bearbeitung des *Messias* sich selbst gegen dies Verfahren lebhaft genug erklärt, indem sie behaupteten: soll etwas an solchen Werken der vorigen Zeit gethan werden, so ist hier zwar allerdings das Beste: allein es soll, eben an ihnen, gar nichts gethan werden, und wer sie nicht, wie sie sind, aufzunehmen und zu geniessen vermag, der lasse gänzlich davon, und ist zu verachten. Vielleicht bekömmt man auch bey der Herausgabe des hier angezeigten Werks diese Stimmen zu vernehmen. Obgleich nun damit der Knoten, der aufzulösen war, nur zerhauen wird — was nicht eben viel sagen will, wenn man ein tüchtiges Richtschwert führt: so können wir doch dies Urtheil, wird es nämlich im Allgemeinen und ohne genaue Untersuchung der eben hier in Rede gestellten Werke ausgesprochen, nicht wegweisen. Zwar ist freylich vorauszusehen, dass durch solche Strenge fast alle Werke der frühern Zeit, auch die händelschen, von den Repertorien jetzt wirklich noch öffentlich aufzuführender Stücke weggewiesen werden möchten, indem doch nun ein- für allemal die Tonkunst in ihren grössern Productionen, was die Schauspielkunst in den ihrigen, eines zahlreichen, mithin gemischten Publicums nothwendig bedarf, dies aber sich doch nur bis auf einen gewissen Grad handhaben und leiten lässt, riefen wir auch einmal über das andere: leider! leider! Doch, was recht und wahr ist, muss recht und wahr bleiben, erfolge auch daraus, was da will. Besehen wir nun aber näher, was Mozart am *Messias* und am *Feste Alexanders* wirklich gethan hat: so wird selbst

jenes Urtheil, in wiefern es eben hier angewendet wird, und eine Anschuldigung, einen Tadel enthält, entkräftet denn, nochmals sey es gesagt: M. liess ja diese Werke in allem, was nur einigermassen zu ihrem Wesentlichen gerechnet werden kann, ganz unverändert, und setzte das Seine nur hinzu. Will nun der strenge Freund des Alterthümlichen dies nicht, oder kann er blos da und dort manchen einzelnen Zusatz nicht ganz billigen (wie Rec. dies bey einigen Stücken beyder Werke, wenn sie im Verhältniss zu dem Ganzen betrachtet werden, wirklich nicht zu können ohne Rückhalt gesteht): nun, so hat er ja, neben dem Neuen, das Alte auch! Er, dem es an einem geübten Blick nicht fehlen wird, kann ja sehr leicht und sicher das Eine von dem Andern sondern, und sich, dünkte es ihm rathsamer für sein Studium und seinen Genuss, ja sogar, fände er dazu das Auditorium, auch für die öffentliche Ausführung — blos an das Alte halten! — —

Die Ausgabe enthält, wie auch der Titel angiebt, unter der Partitur zugleich den Klavierauszug, der mit Einsicht und Fleiss gemacht ist. Ein besonders abgedruckter Auszug würde freylich, da hier überall die vier Singstimmen, wegen der obligaten Führung derselben, auf vier Zeilen hätten beygefügt werden müssen, nicht beträchtlich weniger gekostet haben, als hier Partitur und Auszug zusammen, so dass also, wer diesen braucht, jene fast umsonst bekömmt, und zugleich Gelegenheit, sich, wenn er will, im Spiel der Partituren zu üben. Der Stich ist sehr schön; auch hat Rec. nicht einen einzigen Fehler gefunden. Möge der Verleger nur bald den zweyten Theil folgen lassen, (in welchem wir noch die berühmten Meistersätze: Ha, welche bleiche Schaar — und: Brich die Bande seines Schlummers — zu erwarten haben,) und sich nicht durch die ungünstige Zeit zum Verzögern verleiten lassen. Es ist hier nicht die Rede von einem Modeartikel, der möglichst bald versandt und möglichst schnell verkauft seyn will, um nicht zu veralten oder durch verwandte verdrängt zu werden; sondern von einem Werke, das — wie auch wenigstens einige der oben genannten Händelschen — jeder Kenner, jeder die Tonkunst gründlich Studierende, jeder ernsthafte Kunstfreund, künftig wie jetzt, nicht wird entbehren wollen, nicht wird entbehren können.

NACHRICHTEN.

Mannheim. Neujahr bis Ostern. Die abonnirten Winterconcerte, dies schöne Institut, welches noch treulich mitwirkt, den Tonkünstlern beym grössern Publicum zu erhalten, haben auch dieses Mal sich bestrebt, so viel als möglich, durch gute Auswahl vollstimmiger Werke ihrem eigenthümlichen Endzwecke zu entsprechen. In 6 Concerten wurden von grössern, vollstimmigen Gesangstücken gehört: ein Theil von Haydns *Schöpfung*; der *Sturm* von Haydn, und zuletzt das *Halleluja der Schöpfung* vom kopenhagner Kunzen, Friedrich Ludwig Emil — nicht eben gross und tief empfunden, aber schlicht und recht fortlaufend, auch an manchen Stellen wirklich von vieler Wirkung. Zu letztern gehören vorzüglich der Chor: Wir preisen dich, wir danken dir, — wo die griechischen, choralmässigen Tonfolgen im Anfang erhabne Andacht ausdrücken; dann das Duett von zwey Sopranen mit Chor: Und Leben, Licht und Freud' ist ewig — wo der Passagen-Jubel der Solostimmen trefflich an seiner Stelle ist; endlich die auf den Effect gearbeitete Schlussfuge. Eine eigne Idee war es, dass diese, doch ziemlich mit Trompeten und Pauken beladene Fuge hier bis zum letzten Unisono (wo das Stück aufhört, Fuge zu seyn,) nur mit vier Solostimmen besetzt wurde. Ausgelassen wurden die Sätze: Heilig — bis zur Schlussfuge.

Auch Carl Maria von Weber's Declamations-Stück, *der erste Ton*, von Friedrich Rochlitz gedichtet, dieses treffliche Concertstück, (jetzt bey Simrock in Bonn im Stich erschienen) wurde aufgeführt, und, zumal von Seiten der Instrumental-Partie, so trefflich, als mehrere Symphonien und Ouverturen von Haydn, Beethoven, Méhul, Eberl, Krommer u. a. Als Concertisten wetteiferten unsere rühmlichst bekannten Künstler, Abl, Arnold, Eichhorn, Frey, Jansen, dann die jungen Nicola und Ripfel, als Solosänger, Dem. s Beck, Berger, Hr. und Dem. Müller, u. Hr. und Mad. Werner.

Das Hoftheater hat für die Oper in diesem Jahre noch äusserst wenig gethan. Mozarts *Figaro* wurde, nach ziemlich langer Ruhe, wieder auf die Bühne gebracht, und einigemal trefflich und mit vielem Beyfall gegeben. Wenzel Müllers *Teufelsstein* hat sich in 3 oder gar 4 Vorstellungen als ausgezeichnetes Kassenstück bewährt. Gastrollen sind seit einiger Zeit selten bey uns gegeben worden.

Mad. Gervais von hier, jetzt am Carlsruher Hoftheater angestellt, gab hier Anfangs April Gastrollen, und erhielt Beyfall, als Sophia in *Sargines* — weniger als Rosa in den *Sängerinnen vom Lande*, den lautesten und verdientesten aber als Sena in *Salomons Urtheil*, von P. Ritter, und dies, weil sie in ersterer Rolle sehr, in der zweyten aber gar arg brodirte und trassirte, und erst als Sena wieder in die Schranken zurücktrat, welche Virtuosen, wenn sie ihren Vortheil *recht* beachten wollen, doch nie überschreiten sollten. Lauter und ungetheilter Beyfall bewies ihr hier, dass wahre Kunst, schöner, einfacher, aber verständiger und warmer Vortrag, verbunden mit sehr gutem Spiel, am Ende doch am sichersten und tiefsten auf ein gebildetes Publicum wirken. Möchte übrigens diese Künstlerin, welche so vielfältige Schwierigkeiten schon überwunden hat, doch auch noch das nicht seltne Sinken in der Intonation abzulegen sich bemühen!

Auch neue Acquisitionen an Sängern und Sängerinnen hat unsere Bühne in der letzten Periode nicht gemacht: dagegen arbeiten mehrere unsrer schon vorhandenen Subjecte mit sehr viel Erfolg an ihrer Vervollkommnung, vorzüglich Mad. Werner, die Hrn. Lieber und Müller. Eine neue Sopranistin und ein neuer Tenor werden erwartet.

Unter den Musiken im Museum verdient nur die Aufführung der, seit mehreren Jahren hier nicht mehr gehörten erhabnen Messe von Vogler aus D moll, und in der Kirche, die Wiederholung derselben am Ostersonntage, so wie das Charfreytags-Oratorium, Graun's *Tod Jesu*, besondre Erwähnung.

Gottfried Weber.

Mayland, den 29sten May. Uebersicht der Monate März, April und May. — In der letzten Hälfte der Fastenzeit (von der ersten ist früher berichtet worden) gab man im Theater alla Scala Schauspiele; in den kleinern hiesigen Theatern aber etwas ältere Opern. Zu St. Radagunde nämlich erst *La bella bandita*, kom. Oper v. Mosca. Die sehr matte, durch gar nichts ausgezeichnete Musik gefiel nicht im mindesten. Daher nahm man bald darauf *Le lagrime di una vedova*, eine Farce mit artiger Musik von Generali, wieder hervor, welche besser aufgenommen ward. Generali könnte wahrhaft Vorzügliches leisten, wenn er nicht glaubte, ein Genie zu seyn, und als solches keines Fleisses zu bedürfen. Die prima Donna, Signa. Corredo, (sonst Dardanelli,) eine junge Neapolitanerin, singt mit Gefühl und Methode; nur Passagen gelingen ihr noch nicht recht. Sie gefällt aber. Hr. Corredo, ihr Mann, Tenorist, kömmt in kleinen Theatern ziemlich gut fort. Hr. Pacini, erster Buffo, ist sehr komisch, aber oft mit Grimassen; seine Stimme und Art zu singen sind nicht die besten. In dieser Oper spielte er gut. Man schloss dies Theater in der Charwoche mit der Farce, *Il matrimonio segreto* (ursprünglich: *Le polpette*, die Fleischklöse,) mit Musik vom jungen Caligari. Das Gedicht ist sehr fade, und die Musik ist es noch mehr. — Im teatro Lentasio gab man zu derselben Zeit Anfangs, *Gli amanti comici*, kom. Oper von Fioravanti. Die Musik lässt sich einmal gut anhören, und fand bessere Aufnahme, als die zweyte kom. Oper, *Fanatico in berlina*, von Paisello. Diese wurde nur einige Mal wiederholt, dann jene wieder vorgenommen. Der grosse Melodiker, Paisello, interessirt überhaupt jetzt nicht mehr sehr in Italien. So wurde sein *Barbiere di Seviglia* vor nicht langer Zeit hier im Theater alla Scala ausgepfiffen; und er, der gegen keinen andern Componisten, und am allerwenigsten gegen Deutsche, gerecht war, muss es noch selbst erleben, bey seiner Nation sehr gesunken zu seyn — für einen Mann, wie er ist, gewiss die härteste Strafe, die dadurch nur noch mehr geschärft wird, dass er von allen Seiten erfahren muss, die deutsche Schweinerey, (porcheria tedesca,) wie er sich ausdrückt, gefalle in Italien, je öfter man sie hört, je mehr. — Die 17jährige Tochter des ersten Buffo, Hrn. Lipparini aus Bologna, trat in jener Oper zuerst als prima Donna auf. Ihre angenehme Jugend und ihr artiger Gesang erwarben ihr allgemeinen Beyfall. Schade, dass ihre Stimme etwas schwach ist. Ihr Vater missfällt auf dergleichen Bühnen nicht, obgleich er arg übertreibt.

Hr. Matas, vom pariser Conservatoire, gab zu Ende des Carnevals im hiesigen Conservat. ein Conc. v. Rode auf der Violin zu hören. Ich war nicht gegenwärtig; das Publicum erkannte aber in ihm einen sehr braven Spieler, der besonders Schwierigkeiten aller Art glücklich überwindet; nur vermisste man an ihm Zartheit des Ausdrucks im Adagio. (Freylich will man in Italien lieber alles zart cantabile haben.) Sind doch viele in dem Wahne, man spiele hier selbst Mozarts u. Haydns Werke eben darum besser, als z. B. in Wien. — Hr. Vimercati, ein Mayländer und ausgezeichneter

Mandolinspieler, gab in der Charwoche Academie, und darin ein Rode'sches Violinconc. auf der Mandoline. Er verdiente bewundert zu werden, und er ward es. Uebrigens nimmt die Liebhaberey an diesem Instrumente in Italien sehr ab, besonders in Mayland. —

Von einigen andern, für Musik bedeutenden Orten Italiens erfahre ich Folgendes. In Venedig haben die beyden neuen, ernsthaften Carnevalsopern, *Teodoro* von Pavesi, und *Tancredi* von Rossini, sehr gefallen. Wenigstens einzelne ausgezeichnete Stücke werden mir aus beyden gerühmt. In Genua gefiel S. Mayers neue ernsthafte Oper, *La rosa bianca e la rosa rossa*, wie nur jemals irgend eine gefallen hatte — — *) Nächsten Herbst geht Hr. S. Mayer nach Neapel, daselbst eine Oper zu schreiben. Dort wurde im verwichenen Winter zur Todesfeyer eines franz. Generals Mozarts *Requiem* von einem, über 200 Personen starken Orchester aufgeführt. Der neapolitan. Kapellmeister, nicht eben ein grosser Verehrer Mozarts, schreibt: „Diese so schwer zu executirende Musik gefiel nicht eben sehr" — hoffentlich, weil sie nicht zum besten ausgeführt wurde. — Ich komme zurück auf Mayland!

Der k. k. verdienstvolle Kapellm. in Wien, Hr. Jos. Weigel, der vorigen Winter zum Ehrenmitglied des hiesigen musikal. Conservatoriums erwählt worden, ist, wie man allgemein behauptet, für das Carneval 1814 hieher berufen, um für das Theater alla Scala eine ernsthafte und eine komische Oper zu schreiben. Die neue Theaterdirection, sagt man, werde auch deutsche Opern, ins Italien. übersetzt, namentlich mozartsche und weigelsche, geben. — Am 2ten Ostertage wurde das genannte grosse Theater mit der neuen Frühlingsoper, *La prevenzione corretta*, wieder eröffnet. Das Gedicht ist von Prividali, die Musik von Guglielmi, dem Sohne. (Pavesi, der eigentlich diese Oper componiren sollte, hatte, wegen Kränklichkeit, den Contract zurückgesandt.) Die Musik wurde den ersten Abend kalt, die folgenden mit Unwillen aufgenommen. Man schonte Anfangs den Componisten, hörte den matten ersten Act geduldig und applaudirte schwach — welcher Beyfall aber mehr dem braven Buffo, Hrn. De Grecis, der die Last der ganzen Oper trägt, galt: da aber der zweyte Act noch matter wurde, so ward es das Publicum auch. Uebrigens kömmt hier ein sehr langes Terzett vor, worin ein Deutscher wegen schlechter Aussprache des Italienischen lächerlich gemacht wird — ein Spässchen, das man in Italien, besonders in Lustspielen, noch immer gern zu Markte bringt. Der Tenorist, Hr. Bianchi, und seine Frau, ehemal. Crespi, als prima Donna, gefielen in dieser Oper ziemlich. Hr. De Grecis aus Bologna ist ein guter Sänger und guter Schauspieler; er verfällt auch weit weniger ins Niedrige und in Grimassen, als die meisten übrigen italien. Komiker. Er gefällt mit Recht allgemein. — Am 8ten May wurde im Theater della Scala, statt einer neuen, noch nicht ganz zu Stande gebrachten, die etwas ältere Oper S. Mayers, *Imbroglio contro imbroglio*, gegeben. Sie war ursprünglich für Venedig geschrieben und hier noch unbekannt. Sie hat hier grösstentheils gefallen, ungeachtet Mad. Bianchi und ihr Mann sich nicht wie sonst auszeichneten, und besonders jene sehr mittelmässig sang, sogar oft distonirte. Hr. De Grecis übertrieb ungewöhnlich. Hier zeichnete man vorzüglich folgende sehr gelungene Stücke aus: 1) Quartett im ersten Acte: *Son sorpreso, son confuso* — 2) komischer Chor der Advokaten im ersten Finale: *Quidquid adquirit filius* — (die Herren singen alle mit Brillen auf den Nasen und nathen näselnd, welches der Componist, originell und komisch genug, durch eine obligate Trompete mit Sordinen nachgeahmt und verstärkt hat;) 3) ein 5stimmiges Ständchen im 2ten Act, gesungen von den Hrn. Bianchi, De Grecis und Cavara, mit Begleitung von Blasinstrumenten und des Contra-Violons, *pizzicato*, als Grundbass. Die dabey vorkommende Cavatine: *Bella, che amor provate* — wurde von Hrn. Bianchi mit Guitarrenbegleitung sehr artig vorgetragen.

Hr. Balletmeister Vigano, der gegen acht Jahre in Wien gelebt hat und viele musikal. Kenntnisse besitzt, verdient besondere, erkenntliche Erwähnung in Ihren Blättern — schon darum, dass er fast keine andere, als deutsche Musik zu seinen Balleten nimmt, (von Haydn, Mozart, Beethoven, Weigel —) und so als ein vorzüglicher Beförderer und Verbreiter dieser Musik in Italien angesehen werden muss. (Zu wünschen wäre nur, er liesse die grössern Stücke, wie sie sind.) Nach grossen Zurüstungen

*) Anm. Wir übergehen, was hier über diese Oper und deren gute ausgezeichnete Aufnahme gesagt worden ist, da es mit dem übereinstimmt, was schon in No. 22. dieser Blätter von Genua aus darüber berichtet worden. d. Redact.

gab er am 22sten May zum ersten Male auf hiesigem grossem Theater seinen *Prometheus*, in sechs Acten oder grossen Tableaux. Das Werk war erst für Wien verfasst und dort auch gegeben; hier wurde es vergrössert und weit prachtvoller hergestellt. Es ist wirklich gross gedacht, (durchaus allegorisch und symbolisch) und in der Ausführung zum Theil wahrhaft erheben — besonders im ersten Acte, der überhaupt der gelungenste des Ganzen ist. Folgendes sind die Hauptideen dieser sechs Abtheilungen: 1 der Mensch im Naturstande, harmlos, aber roh und wild; 2. Prometh., in Liebe zu ihm hingerissen, will ihn zu geistiger Vollkommenheit erheben, raubt deshalb das göttliche Feuer; 3 Wirkungen der Mittheilung desselben — Ursprung der Gesellschaft, Entwickelung der geistigern Triebe, Steigerung derselben zu Leidenschaften etc. 4 Ausartung derselben in Neid, Tyranney etc. Jupiters Zorn gegen den gefährlichen Wohlthäter der Sterblichen; 5 glückliche Folgen menschlicher Verbindung: höhere und feine Bildung Kunste, Ehe; 6 Erfüllung der Drohungen Jupiters. Prometheus angekettet am Caucasus, dann durch Herkules befreyt, nun wieder in Jupiters Gunst gebracht und zur Unsterblichkeit emporgehoben. Das Ganze ist mit Geist zum mimischen Ballet verarbeitet; der 2te Act, durch die kunstreiche Maschinerie u. dergl., ungemein prachtvoll. Die vier letzten Acte sind etwas schwächer, bieten aber doch mehrere herrliche Tableaux, die auch meisterhaft dargestellt werden. Schade, dass eben bey diesem Werke Hr Landriani, einer der vorzüglichsten Theatermaler jetziger Zeit, nicht Hand angelegt hat! Im Ganzen hat dies Werk grosses Glück gemacht und Hrn. Vigano laute Auszeichnungen gebracht. Es ist bekannt, dass Beethoven ursprünglich in Wien dazu die Musik schrieb: Hr. V. hat bey dieser gänzlichen Umarbeitung doch mehrere Stücke derselben ganz beybehalten; an der Stelle anderer aber sehr passende und schöne Sätze anderer Meister benutzt — z. B. Ariels Arie in A dur aus der *Schöpfung*, einen Theil des Chaos aus derselben, das Erdbeben aus Haydns *sieben Worten*, einen Marsch von Weigel etc. Einiges hat auch Hr V. selbst componirt. In mehrern Scenen wird der Zuschauer wahrhaft bezaubert, und in einem Grade, dass, wer die grossen Ballete in Paris nicht gesehen hat, sich davon schwerlich einen Begriff machen kann. Auch die Musik an sich entzückte die Versammleten, und so ist das Werk auch als ein Triumph deutscher Musik in Italien anzusehn. Die Herstellung desselben kostet über 8000 kais. Ducaten. Alle ital. Zeitungen erheben es und seinen Urheber bis zu den Sternen, rühmen auch begeistert die Musik, aber keine einzige erwähnt auch nur, dass sie auf deutschem Boden entsprossen. Zur Ouverture hat Hr V. die, von Haydns *Jahreszeiten* gewählt. Beethovens Stücke wirken unbeschreiblich. — Da dies Ballet nicht so zeitig zu Stande gebracht werden konnte, als man erwartet hatte, wiederholte man indess *Il noce di Benevento*, ebenfalls von Hrn. Vigano, aber früher in Wien verfasst, und voriges Jahr hier mit vielem Beyfall aufgenommen. Die Musik ist von Süssmayer, und gewiss sehr zu rühmen, auch unstreitig eine seiner besten Arbeiten. Sie ist sehr mannigfaltig, anmuthig und charakteristisch. Man findet sie hier wirklich entzückend. Voriges Jahr musste das Stück drey ganze Monate hindurch wiederholt werden, und alles schaffte sich die Partitur desselben an. Ein gleich Anfangs vorkommender, wirklich trefflicher Hexentanz wird hier von Gross und Klein gesungen, ertönt auf allen Strassen und Plätzen, wird auf allen Instrumenten gespielt. Pollini hat angenehme Variationen über denselben geschrieben und herausgegeben.

Im Theater St. Radegonda giebt man gegenwärtig die kom. Oper, *La locandiera*, von Farinelli. Die Musik ist nicht übel und gefällt ziemlich. Der Tenorist, Corredo, und die prima Donna, seine Frau, wurden beybehalten; der Bassist ist Bottari aus Bologna, sonst Grotesktänzer, der dann in Neapel sich zum Sänger bildete. Seine Stimme ist mehr Bariton, als Bass; er singt und spielt ohne ziemlich gut. Als D. Juan wurde er sich vortheilhaft ausnehmen. —

Den 24sten May gaben die Zöglinge des hiesigen musikal. Conservatoriums Glucks *Orfeo*, als Concert, mit grossem Beyfall. Dem Fabre, der ausgezeichnetste Zögling dieses Instituts, gab den Orpheus und sang mit schönem Ausdruck. Das Ganze ging, unter Hrn. Rolla's Leitung, recht gut. Der Furienchor wurde trefflich ausgeführt. Der etwas kleine Saal war gedrängt voll. Alles war anständig, selbst feyerlich. Der Minister des Innern fehlt bey solchen öffentlich abgelegten Proben der Fortschritte der Zöglinge niemals. Das Werk entzückte, und man hörte oft ausrufen: *Oh! che musica divina!* u. dergl. Niemand wollte glauben, dass es schon 50 Jahre alt sey, da es ja so neu schöne.

Schade, dass manches Stück desselben, zu Gunsten der Sänger, in einen andern Ton versetzt werden musste! Zur Ouverture des Concerts hatte man die, zu Glucks *Iphigenia* gewählt. Die hiesigen Zeitungen wussten bey dieser Gelegenheit, und wissen es wahrlich allein, dass Gluck in seiner Jugend hieher gekommen sey, um Musik zu studiren. Andere Leute wissen nur, dass er einmal auf kurze Zeit hier war und eine seiner Opern aufführte. —

Paris, den 10ten Jun. Sie wissen unstreitig schon seit einigen Wochen, dass Cherubini's neue, grosse, herrliche Oper, die *Abenceragen*, (eine Herrscherfamilie der Mauren in Spanien) auf dem grossen Theater erschienen ist, und grosses Aufsehen, beym Kenner und ernstlichsten Kunstfreunde Entzücken, beym unwissenden Mäkler mattes Halblob und faden Tadel, beym galanten Schwätzer Achselzucken, Bonmots und Neckereyen aller Art, erregt hat. Von *mir* erwarten Sie etwas Ausführliches, Begründetes; etwas, das auch (so weit es durch Worte möglich) vorläufig den deutschen Kunstfreunden, die den geistreichen Cherubini unter ihre Lieblinge zählen, das herrliche Werk schildere: aber dies lässt sich, eben bey diesem, da es so überaus reich, so originell, so tief geschöpft und kunstvoll ausgearbeitet ist, wenigstens nicht eher liefern, bis man es *oft* gehört hat, öfter, als es bisher möglich gewesen — ja eigentlich nicht eher, bis man zugleich die Partitur hat sehen können. Bis dahin nehmen Sie mit diesen wenigen allgemeinen Bemerkungen vorlieb.

Das Gedicht ist von Hrn. Jouy, dem Dichter der *Vestalin*. Mit dieser darf es sich nun nicht messen: es ist, was die Erfindung betrifft, etwas weit hergeholt und gleichsam zusammengetrieben, hat aber allerdings einige grosse und mehrere sehr interessante Situationen: die Ausführung ist würdig, sorgsam, für grosse Theater, und was auf ihnen Wirkung thut, wie für grosse Musik, günstig, und ungeachtet der ernsten, pathetischen Haltung des Ganzen, in den Theilen doch mannigfaltig. Verständige Anordnung, ziemlichen Theater-Pomp, einen tüchtigen Chor, und die Besetzung wenigstens der Hauptrollen durch Sänger, welche zugleich gute Schauspieler sind, verlangt das Stück: eines Glück und aber dieser Hauptrollen nicht viele. Nun, die Musik — Ja, was soll ich von dieser im Allgemeinen sagen? Cherub. ist sich selbst, trotz allem Gerede und Geschreibes, treu geblieben; man erkennt ihn unfehlbar in jedem, auch dem kleinsten Stücke. Die grösseren Sätze sind sogar noch kunstreicher, zum Theil auch noch gelehrter ausgearbeitet, als in seinen übrigen Opern, etwa die *Medea* abgerechnet, wo es aber des Ueberladenen, schwer zu Fassenden und verworren Schweifenden mehr giebt, als hier. Dort nicht immer, hier aber sind auch diese kunstreichern Stücke so gearbeitet, dass der Zuhörer von Geist und Sinn, wenn er auch nicht Musikverständiger ist, den Totaleffect richtig und befriedigend erhält; will er aber dem Künstler auch im Einzelnen folgen, will er ihn durchdringen — freylich, dann muss er Kenner seyn, und zwar nicht eben gewöhnlichen Grades! *Dabey* hat Cherub. in dieser Oper mehr, als in *Lodoiska* u. *Medea*, die Gelegenheiten benutzt, liebliche, einfache, *leichtere* Stücke einzustreuen, und auch unter diesen sind ganz unbeschreiblich schöne. (Eine Romanze z. B., so einfach, als irgend eine jemals geschrieben worden, ist von hinreissendem Ausdruck; und dabey, ihre wenigen Noten — wie originell!) Unter diese einfachen, reizvollen Sätze gehören vornämlich auch mehrere der Balletstücke. Wie reich dieser unser grosser Harmoniker an einfachen, anmuthig belebenden *Melodien* sey, hat er wol noch nirgends in dem Maasse, wie eben in diesem Werke, bewiesen, und der Kenner, dem nicht unbekannt ist, wie höchstselten sich diese äussersten Enden der Musik in Einem Künstler vereinigen, muss ihn auch in dieser Hinsicht bewundern. Sehr zu rühmen ist ferner, dass Cher., ungeachtet er mit Recht das Höchste seiner Kunst auf die Ensembles und Chöre verwendet, doch auch die eigentlichen Arien keinesweges darüber zu leichthin, wo nicht gar gleichgültig behandelt hat, wie jetzt mehrere thun; vielmehr gehören verschiedene derselben durchaus zu den charaktervollsten, ausgeführtesten, und schönsten überhaupt, die in neuester Zeit geschrieben worden sind. In ihnen kann eine erste Sängerin, und können die beyden ersten Sänger, ihre Kunst glänzend entwickeln, wenn sie nämlich die Leute dazu sind! Dass die Ouverture ein Meisterstück sey, erwartet schon jeder, der die frühern dieses Meisters kennt, von selbst: man wird aber doch wahrscheinlich seine Erwartungen noch übertroffen finden — wenigstens in wiefern diese Ou-

verture mit allen Vorzügen der frühern so viel Anmuth verbindet, und so ein recht eigentlich romantisches Ganze darstellt. Sie will aber gespielt seyn! und eigentlich eben so, wie sie hier, unter des Meisters Leitung, gespielt wird! —

Dies Wenige vorläufig! Wie es übrigens der Oper hier geht, habe ich schon oben angedeutet. Ein lehrreicher, trefflicher Aufsatz über sie im *Moniteur* (wie es scheint, von Méhul,) wirkt *hier* nicht eben viel: desto mehr das Geschwätz des Hrn. Géoffroy, so offenbar es von Mangel an allen Kenntnissen der Musik zeugt. Aber er hat runde Antithesen, und widerspricht keckllich allem, was andere Leute urtheilen! Was sagen Sie z. B. zu Sätzen, wie: „Diese Musik soll *gelehrt* seyn: eben darum ist sie langweilig!" „Sie ist nicht einmal gelehrt: denn gelehrte Musik gefällt dem Ohr! „Dem Ohr zu gefallen, ist aller Zweck dieser Kunst: eben darum ist jeder andere ein falscher, und jeder falsche langweilt" etc. Diese schönen Phrasen hört man nun in den eleganten Cirkeln bis zum Ekel wiederkäuen: „Gelehrt, kunstreich — so viel Sie wollen; meinetwegen schön, ja göttlich: *mais bien ennuyant!*" Das ist der Refrain. Dennoch wird die Oper sich gewiss, und wahrscheinlich für immer erhalten. Bey den bekannten Verhältnissen dieses grossen Instituts zur Regierung hängt die Direction wenig von der grossen Masse ab, und wird das Werk fortwährend, und, nach Pausen, oft wieder geben: was aber so vorzüglich ist, muss, wenigstens allmählig und gewissermaassen, selbst auf die Masse seine Gewalt äussern und beweisen. Wie ging es denn anfänglich hier Mozarts *D. Juan* und *Zauberflöte*; und wie geht's ihnen jetzt! —

Kurze Anzeige.

Hymne (Lob sey dem allerhöchsten Gott etc.) für 2 Soprane, Contr'-Alt, 2 Tenore und Basse von J. Sarti. Partitur. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Von einem Manne, wie Sarti, erwartet man nichts Gewöhnliches; und diese Erwartung wird denn auch durch das angezeigte Werk vollkommen gerechtfertigt. Rec wünschte den Ideengang dieser, in jeder Hinsicht musterhaften Composition dem Leser recht klar vor Augen stellen zu können: da dies aber sehr weitläufig werden würde, so begnügt er sich, nur einen kurzen Umriss der Haupttheile derselben zu geben, um wenigstens Kunstverständige dadurch aufmerksam zu machen.

Der erste Satz ist ein majestätisches *Largo*, wo das sechsstimmige Tutti mit drey- und vierstimmigen Solo's abwechselt, und schon dadurch eine sehr interessante Mannigfaltigkeit gewährt. In dem darauf folgenden *Adagio piuttosto Andante* tragen die beyden Soprane den Text in einem zweystimmigen Solo vor, während die übrigen vier Stimmen im *piano* einigemal blos mit den Worten: „Wir glauben " dazwischen fallen, bis endlich der Satz wieder zum sechsstimmigen Tutti wird. Den Beschluss macht ein brillanter sechsstimmiger Chor, wo der Verf. zwey ganz kurze Hauptideen, deren erste noch einmal sehr glücklich in der Gegenbewegung vorgenommen wird, in einem frey-fugirten Satze mit Kraft und Feuer durcharbeitet. Die Haupttonart bleibt in allen drey Sätzen dieselbe, nämlich G moll.

Nur der, der schon mehrere sechs- bis achtstimmige Compositionen unter den Händen gehabt, oder wol gar selbst geschrieben hat, kann die fast durchgängig musterhafte Behandlung der, von keiner Instrumentalbegleitung unterstützten echt Real-Stimmen so ganz würdigen, wie sie es verdient: aber auch auf den Layen in der Musik muss dieser Hymnus allerdings, gut vorgetragen, einen grossen Eindruck machen, da er, ohne den mindesten Schein von Härte oder Steifheit, durchaus kraftvoll und wahrhaft religiös ist. Je seltner Erscheinungen solcher Art am musikalischen Horizonte sind, desto mehr sollte Auge und Ohr aller Kunstfreunde darauf gerichtet seyn.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten July. | №. 27. | 1813.

Noch einmal ein Wort über den musikalischen Chronometer oder Taktmesser.

Gespräch zwischen einem Componisten und einem Musik-Director.

Comp. Sie sind also ganz dagegen?

Musikd. Aufrichtig gesprochen: ich halte davon eben so wenig, als von so vielen anderen hochgepriesenen Neuerungen.

Comp. Nun, was eben die Neuheit betrifft, so hat es damit gute Wege! Die Bemerkung, dass ein langer Pendel langsam, ein kurzer geschwinde schwingt, hat schon seit mehr als vor hundert Jahren die Idee erzeugt, die Taktzeiten nach den Schlägen eines Pendels, welcher, nach Bedürfniss, leicht verlängert oder verkürzt werden kann, abzumessen. Schon Loulié hat in seinen *Elements ou principes de musique* (Paris 1698) eine Maschine der Art beschrieben, und ihr den Namen Chronomètre gegeben, und nach Kochs *musikal. Lexicon*, ist ein ähnliches Instrument vor mehr als hundert Jahren vom Mathematiker Sauveur erfunden worden.

Musikd. Nun, so beweiset, dächt ich, eben dieser Umstand, dass die Erfindung schon so alt ist, und doch bis auf diesen Augenblick noch keine Aufnahme gefunden hat, schon allein gegen die praktische Brauchbarkeit der Maschine.

Comp. Kann denn nicht die so gewöhnliche Abneigung der Menschen gegen das nicht Dergebrachte, und mehr noch vielleicht der unrechte Gesichtspunkt, aus welchem man die Sache betrachtete, oder vielmehr die unrichtige Anwendung, welche man von der Erfindung machen wollte, die Schuld tragen, dass die Sache nicht gemeinnützig geworden?

Musikd. Ich glaube doch bey meinem Urtheil verharren zu müssen; es ist ja auch nicht das meinige allein! Hören Sie darüber einen Quanz, einen . . . .

Comp. Quanz, so viel ich mich entsinne, bekennt, nie einen Chronometer, oder auch nur eine Zeichnung davon, gesehen zu haben.

Musikd. Auch der *Angehende Musik Director* von Arnold, welchen Sie mir gestern so bereitwillig schenkten, als ich ihn von Ihnen leihen wollte — auch dieser übergeht den Chronometer ganz, würdigt ihn nicht einmal einer Erwähnung.

(Der Componist schweigt, gewissermaassen verlegen.)

Musikd. Auch Rousseau in seinem *Dictionnaire de musique* beweiset . . . . .

Comp. Lieber, Bester! lassen Sie mir das Dictionnaire de musique aus dem Spiele! Was beweiset und demonstrirt dieser kunstreiche Redner nicht alles, wenn er in den Zug kommt, und sich capricirt, gewissen Resultaten, die nun einmal heraus sollen, eine Art von Begründung unterzulegen! Hier ist ein Band davon! Da können Sie, z. B. mit vieler Evidenz bewiesen finden, dass es kein gutes Quartett in der Welt geben kann, weil jedes Quartett nothwendig schlecht ist. Hören Sie nur:

„*Quatuor.* *Il n'y a point de vrais Quatuors, ou ils ne valent rien.* Il faut que dans un bon Quatuor les parties soient presque toujours alternatives, parceque dans tout accord, il n'y a que deux parties tout au plus qui fassent Chant et que l'oreille puisse distinguer à la fois, les deux autres ne sont qu'un seul remplissage et l'on ne doit point mettre de remplissage dans un Quatuor."

Musikd. Nun, ich sehe wol, durch Autoritäten wird man mit Ihnen nicht fertig: so hören Sie denn Gründe an.

Comp. Die sind willkommen!

Musikdirector. Sagen Sie mir: werden Sie's erträglich finden, wenn z. B. bey einem Haydnschen Oratorium ein Chronometer durchgängig die Takte und Takttheile laut und durchdringend verklappert, oder gar, wie der Stückelsche, auf einer

gellenden Glocke herunter klimmert? muss das nicht allen Effect vernichten?

Comp. Allerdings: es giebt keinen grössern Feind aller *hörbaren* Direction, als ich.

Musikd. Nun, so wollen Sie also, wie es scheint, den Weinkschen Chronometer, welcher blos leise knistert — aber eben darum bey einer vollstimmigen Musik von Niemand gehört wird, und also geradezu für nichts da ist!

Comp. Nein!

Musikd. Oder etwa den, von Hrn. Gutmann in No. 8. der *allgem. musikal. Zeitung*, 9ten Jahrgangs, vorgeschlagenen, in der Form einer Taschenuhr, welchen der Musikdirector, so oft er ein Tempo anzugeben hat, geschwind eine Zeitlang ans Ohr halten, sich dessen Rhythmus einprägen, und dann zu taktiren anfangen soll?

Comp. Auch diesen nicht!

Musikd. Nun, so wollen Sie etwa ein neues, theures, mechanisirtes Kunstwerk erfinden, welches durch einen künstlichen Arm auf Commando alle Bewegungen dem Chor und Orchester gerade so vormacht, wie es ein lebender Musikdirector mit dem Taktstabe zu thun pflegt? — Nun ja freylich, dann lieben Sie einen Dirigenten, der an Steifigkeit, Pedanterey, Unerbittlichkeit und Unbehülflichkeit jeden lebenden, wo möglich, noch übertrifft, der um alle Welt keinem Solo-Sänger oder Spieler wieder einhilft, oder durch Nachgeben einen begangenen Fehler zudeckt, der von *Stringendo* oder *Ritardando* keine Notiz nimmt, und auf das Schulgerechteste in unwandelbarem Tempo ein Stück vom Anfange bis zu Ende herunter haut! — Ist Ihnen damit gedient: nun ja, so stellen Sie die Maschine an meine Stelle, und setzen mich auf Pension!

Comp. Sie thun mir Unrecht, Freund! Sie missverstehen mich, indem Sie mir Ansichten unterlegen, die ich eben so sehr verwerfe, als Sie. — Nie war ich der Meynung, dass ein Chronometer dazu tauge, *eine Musik zu dirigiren!* Dazu wird keine lebens- und empfindunglose Maschine jemals taugen, und gerade das beklage ich ja, dass man die Erfindung zu dergleichen gebrauchen wollte, und darüber vergass, sie zu dem Gebrauche anzuwenden, wozu sie *wirklich* taugt, und wirklich von unschätzbarem Nutzen ist.

Musikd. Nun? und das wäre?

Comp. Ich weiss doch, Sie sind längst darüber mit mir einig, dass in unsern Kunstwörtern — *Allegro, Andante, Adagio* u. s. w — durch welche wie die Geschwindigkeit oder Langsamkeit unserer Tempi zu bezeichnen pflegen, eine heillose Unbestimmtheit liegt, welche so mancher Missdeutung Raum und Gelegenheit lässt!

Musikd. Leider, freylich sehr wahr! Besonders fühlbar ist dies bey der ältern Musik. Bekanntlich verstanden die Musiker aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts unter Allegro nur ungefähr, was wir jetzt Andante nennen, und so waren alle übrigen Bezeichnungen der Bewegung langsamer zu verstehen, als die der neuern Componisten. Wie schwer ist es nun, wenn man Werke älterer Meister aufführt, das rechte Tempo zu errathen, wie es der Verfasser hat haben wollen!

Comp. Ganz recht! und dabey, welcher Unsinn liegt nicht zuweilen in diesen Bezeichnungen, wenn man sie wörtlich nimmt! z. B. Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen! Allegro assai (zu deutsch: sehr lustig!) — *Dies irae*, Allegro vivace (lebhaft und lustig!) u. s. w.

Musikd. Wol wahr, und freylich wäre zu wünschen, dass diesen vielfältigen Missständen auf eine *füglich*e Art abgeholfen werden könnte.

Comp. Und warum könnte das nicht füglich geschehen? Nichts ist leichter, nichts ausführbarer! Gebrauchen Sie nur *dazu* den Chronometer, aber auch *nur dazu*: gebrauchen Sie ihn als Werkzeug, blos dazu bestimmt, den Dollmetscher zu machen zwischen dem Componisten, und dem, der seine Composition ausführt. — Verstehen Sie mich recht: ich will nicht, dass bey Aufführung weder einer kleinern, noch einer vollstimmigen Musik ein Chronometer erscheine und thätig sey — nein! verbannt bleibe er von jeder Aufführung, und nicht weniger von der Probe: er sey blos der Maassstab, dessen der Componist sich bedient, um dem Spieler, oder, für vollstimmige Musiken, dem Dirigenten, genau bezeichnen zu können, in welchem Tempo er sein Werk aufgeführt haben will. Diesen Maassstab lege der Musikdirector *für sich allein zu Hause* an, mache da sich die Willensmeynung des Componisten bekannt, präge sich die Bewegung ins Gedächtniss, und gehe dann in die Probe, lasse sein Chronometer zu Hause, und dirigire nach der ihm auf diese Art bekannt und geläufig gewordnen Intention des Componisten — Blos als Verständigungs-Mittel zwischen dem Componisten und dem Ausführer: blos dafür hat der Chronometer Brauchbarkeit, unverkennbaren, unbezahlbaren Werth! allein thöricht genug, wollte man ihn unmittelbar

auf die Aufführung wirken lassen; missbrauchte ihn zu einem Dienste, wozu er nicht taugte, nie taugen wird, nie taugen kann, und machte dadurch das Gute verkennen, was er leisten könnte, und was ohne ihn nie erreicht werden wird; machte, dass man das Instrument als unbrauchbar einecklegte, weil man sich zu einer Verrichtung nicht missbrauchen lassen wollte, wozu es nicht geschaffen ist.

Musikd. Ich gestehe Ihnen, so wenig Ihre Idee neu ist — denn sie deutet eben auf die ursprüngliche, nur in der Folge misskannte Bestimmung des Chronometers zurück — so habe ich doch selbst das Werkzeug nie ausschliesslich von dieser Seite betrachtet, ich habe mit so vielen Andern darüber, dass es zum Dirigiren selbst nichts taugt, den Nutzen, welchen es sonst gewähren mag, zu erwägen vergessen.

Comp. Nun, es freuet mich, dass ich Sie überzeugt und für meine Meynung gewonnen habe.

Musikd. Oho! so weit sind wir noch nicht! Noch hätte ich verschiedene Einwendungen gegen die Anwendbarkeit und Gemeinnützigkeit des Instruments!

Comp. So? Nun, lassen Sie hören!

Musikd. Einen grossen Strich durch Ihre Rechnung macht die Unregelmässigkeit und Unvollkommenheit der bis jetzt erfundenen Chronometer: meistens fallen sie ungleich ab, geben die eine Zeit länger oder kürzer, als die andre. Doch dem könnte noch abgeholfen werden, durch — freylich kostspielige, Vervollkommnung des mechanischen Baues! Allein, was das Schlimmste ist: gesetzt auch, jedermann wollte sich nun gleich nach Ihrem Willen so eine kostbare Maschine anschaffen — lassen Sie noch zehn Chronometer erfinden, ja, lassen Sie zehn von einer und derselben Art bauen: so ist immer sehr ungewiss, ob der eine fortwährend übereinstimmend mit dem andern gehen und schlagen wird; und wenn ich dann meine Zeiten nach einem Chronometer abmesse, welcher mit dem, des Componisten nicht genau übereinkommt und vollkommen gleichen Schritt hält, so ist Ihr ganzer eingebildeter Vortheil wieder zu Wasser geworden.

Comp. Diesem Missstande zuvorzukommen, ist eben nicht schwer. Der Componist, statt sich auf die conventionellen, und freylich eben darum nicht allgemein gültigen, auch überall gleichen Grade, Ziffern, oder sonstigen Abtheilungen irgend eines Chronometers zu beziehen, darf nur, was noch viel kürzer und einfacher ist, anmerken, wie viel Zoll und Linien (nach einem allgemein bekannten Maase, z. B. dem französischen) ein Pendel lang seyn müsse, um die Takttheile, so wie er sie haben will, anzugeben. So z. B. giebt ein Pendel von 5, 6 bis 7 pariser Zollen die Viertheile eines mehr oder weniger raschen Allegro an. Um nun eines dieser Tempo's allgemein gleichverständlich und haarscharf zu bezeichnen, darf der Componist nur die kurze Bezeichnung vorausetzen: 5″ oder 6″ oder 5 ½″, (und damit man nicht etwa rheinisch, statt pariser Zoll verstehe, 5 ½″ Par.) Eben so würde ein Viertheil unsers gewöhnlichen Adagio ungefähr folgendermassen zu bezeichnen seyn: 48″ Par. d. h. 48 Zoll pariser Maas, ein Achtheil aber 12″.

Musikd. Sie wollten sagen 24″.

Comp. Keineswegs. Sie wissen ja wol, dass ein doppelt langer Pendel nicht noch einmal so langsam schlägt, als ein einfach langer, sondern nur ein viermal so langer; dass also ein Pendel von 12″ nicht viermal so geschwind schlägt, als einer von 48″, sondern nur zweymal so geschwind.

Musikd. Ja wol: ich dachte nur eben nicht daran. Der Pendel, welcher Achtel schlagen soll, darf allerdings nur ¼ so lang seyn, als der Viertel schlägt.

Comp. Allerdings! — Kurz also: der Componist wird und muss überall auf diese Art zugleich richtig und überall gleichförmig verstanden werden, sobald er nur jedesmal die Länge des Pendels bezeichnet, welcher als Maasstab einer *Takttheils* gelten soll, also der *Viertel* im zwey-Viertel-, drey-Viertel-, vier-Viertel-, sechs-Viertel-, neun-Viertel-Takte; der *Achtel* im drey-Achtel-, sechs-Achtel-, neun-Achtel-Takt u. s. w., der halben Noten im Zwey-Zweytel- oder C-Takt, im $\frac{3}{2}$-, $\frac{6}{2}$-Takt, u. s. w. —

Musikd. Ey, auf diese Art bedürfte es ja überall nicht einmal mehr irgend einer eignen Maschine, sondern jede Bleykugel, an einem Zwirnfaden befestigt, (an dem man allenfalls die Zolle durch Knoten und Punkte bezeichnet und welche man hin und her schwingen lässt,) genügt, um auf das unzweydeutigste zu erforschen, wie geschwind der Componist sein Stück vorgetragen haben will!

Comp. Allerdings; denn auf allzuscrupulöse Genauigkeit kommt es *hier* nicht an, da selbst ein halber Zoll mehr oder weniger keinen merkbaren Unterschied in der Schwingungsdauer bewirkt. — Nur brauche man die einzige Vorsicht, die Kugel nicht allzuhoch zu heben, den Pendel nur kleine,

kurze Schwingungen machen zu lassen, weil, nach bekannten dynamischen Gesetzen, grössere Schwingungen retardiren. Mit dieser geringen Vorsicht ist allerdings eine Bleykugel, an eine durch Knoten bezeichnete Schnur befestigt, nicht nur ein hinreichendes, sondern sogar das vollkommenste Pendel, und auf jeden Fall allgemeiner anwendbar, als jede andere künstliche Maschine.

Musikd. Wie! und ich mache mich anheischig, binnen 24 Stunden durch geringe Routine dahin zu gelangen, die Bezeichnung 6'' Par. C auf den ersten Blick, auch ohne erst den Pendel schwingen zu lassen, eben so gut zu verstehen und aus dem Stegreif anzugeben und auszuführen, als bisher die Bezeichnung: Allegro. C

Comp. Gut! nur mit dem Unterschiede, dass in jedem etwa vorkommenden Zweifelsfall ein ganz einfacher Pendel untrügliche Auskunft giebt, dessen Deutung selbst die alles wandelnde Zeit nicht mehr schwankend und unverständlich machen wird.

Musikd. Und dabey könnte man ja zur Erleichterung auch wol beyde Bezeichnungsarten zugleich gebrauchen, z. B. Allegro 6'' Par. C

Comp. Sie haben Recht; diese Methode, ohne erst das durch sein Alter ehrwürdige Gebäude niederzureissen, um ein neues an dessen Stelle zu setzen, stellt vielmehr das neuere und dem Zeitbedürfniss angemessenere bescheiden neben das alte. Wer die neue Bezeichnungsart noch nicht versteht, oder nicht verstehen will, der findet dabey die gewohnte alte ungeschmälert, indessen dem, der die Vortheile der neueren benutzen mag, durch wenige Zeichen ein untrüglicher Maasstab gegeben ist.

Musikd. Mein Gott! hätten doch die Händel, die Bache und Graune eine oder zwey solche *Ziffern* vor ihre Werke gesetzt: diese würden nicht in jetzigen Zeiten von so manchen meiner Collegen in missverstandenen, unrichtigen Zeitbewegungen aufgeführt, entweiht und geschändet!

Gottfried Weber.

Recensionen.

Lettera sopra il canto del Maestro Ambrog. Minoja, censore del R. conservatorio di musica in Milano. Milano, presso Luigi Mussi. 1812. (26 Seiten in 8vo.)

Das Urtheil Anolli's — eines, was den Gesang betrifft, gewiss competenten Richters — über diese Abhandlung, nämlich: sie sey „*ripiena di bellissimi tratti di erudizione e di ottime massime per tutti quelli che aspirano a divenir eccellenti cantori*," kann man ganz unbedingt unterschreiben, und den Tractat selbst, der auch vom königl. Conservatorio zu Mayland als Richtschnur beym Gesangs-Unterrichte angenommen worden ist, jedem Singlehrer zum weitern Nachdenken und zur sorgfältigen Anwendung recht lebhaft empfehlen. Für den Schüler, wenigstens für den Anfänger, sind die Materien wol etwas zu kurz behandelt, wie dies gleich die geringe Seitenzahl des Werkchens ausweist; doch sind die wenigen Linien, mit denen hier eigentlich nur die Grundzüge der Singkunst angedeutet werden, zugleich so scharf und so deutlich gezeichnet, dass sie durchaus begriffen werden und folglich zu keinem schädlichen Missverständnisse Anlass geben können.

Die ganze Abhandlung zerfällt in drey Haupttheile. Zuerst (Seite 6) werden einige Worte über den wahren *Zweck* des Gesangs gesprochen, die dem deutschen Leser schon eine günstige Meynung von dem Verf. einflössen müssen; denn er sagt: der Gesang sey vorzüglich dazu bestimmt, „*a commovere ed a ritrarre l'uditore per mezzo dell' espressione.*" Dann folgt eine gedrängte Darstellung des *Geschmacks*, der in den verschiedenen Epochen des vergangenen Jahrhunderts in Rücksicht der Vocal-Musik herrschend war, (Seite 7 bis 14) bey welcher Gelegenheit der sogenannten *Cabaletta* ihr verdientes Recht wiederfährt. Sind die darin aufgeführten *Data* auch schon längst bekannt, so wird es doch jedem Sänger, der auf Cultur Anspruch machen will, nicht unangenehm seyn, sie hier gleichsam mit einem Blicke übersehen zu können. Den Beschluss (von Seite 15 bis 26) macht die Aufzählung der vornehmsten *Mittel*, um ein guter Sänger zu werden, jedoch grösstentheils nur als Fingerzeige und Erinnerungen für den Lehrer. Der Verf. handelt hier nämlich in aller *Kürze* von der

Intonation und Befestigung der Stimme; vom Solfeggiren und einigen dabey zu beobachtenden Vorsichtsregeln, (wo sich auch folgende, den meisten modernen Bassisten sehr zu empfehlende Bemerkung findet: *„Il cantore di voce grave deve essere avaro ogni altro mantenuto ne' divisati confini. L'ornamento, escluse le appoggiature di voce, aggiunge grazie al canto, ma non già forza. Ora trattandosi di voci pesanti, dal compositore ordinariamente destinate ad esprimere sentimenti dignitosi e robusti, il portamento, la maestà, la forza senza arte, sono gli ornamenti più acconcj a simili cantori."*) — von den Verzierungen; (die sehr lobenswerth *„una parte interessante del canto, ma non la parte principale"* genannt werden,) — von der Aussprache, (auch für den Schüler hinreichend erklärt;) — von der Eintheilung des Athems; (eine Materie, die man etwas weiter ausgeführt wünschte, da der Verf. gewiss im Stande gewesen wäre, viel Gutes darüber zu sagen, wie z. B. die treffliche Bemerkung zeigt: *„Gioverà non dimeno avvertire che molte volte il bravo cantore prende fiato anche dopo un solo quarto di battuta in tempo lento, per evitare il difetto di dover troncare il periodo successivo."*) — vom Schleppen des Tons, *strascinatura di voce*, — von der weitern Ausbildung des Lehrlings nach guten Mustern, (wo es heisst: *„Si deve imitare chi ha ben imitato la natura;"*) — und endlich, von der Geistes-Cultur des Sängers, durch welche es ihm allein möglich wird, die Regungen des menschlichen Gemüths richtig aufzufassen und im Gesange ausdrucksvoll wiederzugeben.

So ist denn alles, was zum guten Gesange gehört, in einer consequenten Folge der Ideen berührt, aber, wie gesagt, nur mit wenigen Worten, weil es bleibt nunmehr dem gründlich unterrichteten Singlehrer überlassen, die vollständige, mit zweckmässigen Sing-Exempeln zu verbindende Erklärung jener Materien dieses Fadens anzureihen.

Sonate facile p. le Pianof. av. accomp. de Violon ad libitum, par Fred. Kuhlau. à Leipzic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Der Verf., der sich seit kurzem durch einige grössere Klavierwerke, schwer an Gedanken, an Kunst und für die Ausführung, den kleinern Kreis der Kenner und ernstgebildeten Freunde verpflichtet hat, versucht hier ein Gleiches mit dem grössern der weniger Geübten, (im Denken und Ausführen,) die aber doch nicht leeren Zeitvertreib suchen, und die das ewig leyernde Einerley der meisten Musik für Dilettanten anekelt. Wie jenes ihm gelungen, so kann ihm dies gelingen. Das auf dem Titel versprochene *leichte* ist versätndlich im Vergleich mit jenen grössern Werken zu verstehen: die Gedanken sind auch hier, fast ohne Ausnahme, gar nicht unbedeutend, die Bearbeitung, besonders im ersten Satze, eigenthümlich und solide, die Ausführung von Seiten des Spielers ungefähr, wo die, der kleinern mozartschen Sonaten. Was den ästhetischen Inhalt betrifft, so herrscht im ersten Allegro eine männlich kräftige Heiterkeit, im Andante eine sanfte Gemüthlichkeit, und im Rondo ein leichtes, munteres Wesen. Was den artistischen Gehalt angehet, so ist der erste Satz in Führung der Melodien und aller Stimmen durchaus lobenswürdig, in der Harmonie anständig und sicher, im Styl sorgsam und rein; im Andante ist der einfache Gesang der rechten, und die abstossende Begleitung der linken Hand, durch den Contrast, von einigem Interesse; sonst würde es doch wol zu gleichgültig behandelt scheinen; im Rondo wird das muntere Thema, und werden die guten Fortschreitungen, so wie der nicht zu bunte Wechsel, die Theilnahme des Spielers festhalten. — Die Violin ist zwar *ad libitum* gesetzt, und der Klavierspieler vermisst sie nicht, wenn sie fehlt: doch ist sie hin und wieder auch obligat beschäftiget, und mehrere Stellen nehmen sich mit ihr allerdings besser aus. — Je seltener gute, *leichte* Musik für Dilettanten und Zöglinge wird — da, wer Gedanken und Kunst besitzt, jetzt immer ausführlich und schwer schreiben will, den Werken aber, welche sich von diesem enthalten, es an eigenen Gedanken und Kunstgehalt zu fehlen pflegt — desto mehr glauben wir diese Sonate jenen, denen sie bestimmt ist, empfehlen zu können.

M i s c e l l e n.

2.

Oesers Deckengemälde im leipziger Concertsaale.

Oesers Allegorien gehören bekanntlich unter die geistreichsten, belebtesten, anmuthigsten, bezeichnendsten und fasslichsten, welche irgend ein

neuere Künstler hervorgebracht hat: im Reichthum der mannigfaltigen Ideen, und der Motive, sie anschaulich zu machen, steht dieser Meister, wenigstens unter allen seines Jahrhunderts, wol oben an. Zweyerley aber scheint an nicht wenigen seiner allegorischen Darstellungen auszusetzen: die vielumfassenden, reich zusammengesetzten, enthalten öfters mehr eine Aufstellung mehrerer geistreicher Ideen, unter eine allgemeine etwas locker zusammengefasst, als eine solche, fest und bestimmt, nur durch nothwendig scheinende Mittel ausgesprochen, und der Künstler lässt gern, wenigstens in Nebendingen, einer gewissen schelmischen, neckenden Laune den Lauf, die zwar gewiss immer originell und geistreich, aber auch nicht selten etwas herab und den Ernst des Ganzen störend, sich zu zeigen pflegt. *) Von beyden Schwächen, wie von jenen Vorzügen, scheinen auch die beyden ausgezeichneten Darstellungen im leipziger Concertsaale Beweise abzugeben. Wir setzen von ihnen nur Beschreibung und Deutung hieher, wie sichs für diese Zeitschrift geziemt; die Deutung aber, blos wie wir sie fassen, unbekümmert um einige Abweichungen Anderer, meynen jedoch mit unserm Meister, mit so vielen seiner Werke, die uns bekannt sind, ziemlich vertraut zu seyn.

Der Concertsaal hat ein grosses, schönes Vorzimmer, in welches man zuerst tritt. Das Deckengemälde in diesem hat bestimmte Beziehung auf seinen Platz. Es enthält nur zwey Figuren: jene erste Ausstellung ist mithin hier nicht anwendbar, obwol die zweyte; vielmehr wird hier nur Eine Idee vollkommen so ausgesprochen, dass alles zu ihrer Entfaltung unmittelbar mitwirkt. Auf einer, *nur zum Theil* erhelleten Wolke ruhet ein ernstes, würdevolles, doch schönes und mildes Weib, tief in Nachdenken verloren: ein Buch ist vor ihr aufgeschlagen, ein brennendes Licht steht neben dieser. Ein frischer, kräftiger, unbefangen heiterer Knabe, um den sie sich eben nicht bekümmert, und er sich mehr muthwillig neckend um sie — dieser Knabe kömmt ihr von der Seite her, und — putzt ihr das Licht. Die Richtung beyder ist gegen den Eingang in den Concertsaal selbst hin. Man kann wol nicht treffender andeuten, was für Zuhörer man in den Saal treten zu sehen wünscht! Das Weib ist nämlich die forschende Beurtheilung, die würdige Kunstkritik, der Knabe, der sorglose heitere Kunstgenuss. Das Uebrige erklärt sich nun von selbst, und der Hauptgedanke des Bildes heisst, gemein und einfältiglich ausgesprochen: Hier gehe ein, wer ernstes, aber mildes Urtheil, oder, wer lebendigen, unbefangenen Sinn für Genuss, beydes in Beziehung auf die Tonkunst, mit sich bringt. —

Man tritt nun in den Saal selbst. Das sehr grosse Deckengemälde ist so angeordnet, dass man nicht nur durch die Decke, sondern auch durch die zurückweichenden Wolken unsrer Atmosphäre hindurch, in den Olymp, und zwischen dessen leichte Lichtgewölke in die Region desselben blickt, wo Apollo mit den Musen seinen Sitz hat. Sie sind, mit den Nebenfiguren, in mehrere Gruppen vertheilt, und diese schön für das Auge, doch, scheint es mir, nicht alle eng genug mit der Hauptidee, unter einander verbunden.

Es wird nämlich ein *Fest der Muse der Tonkunst* gefeyert. Apoll präsidirt, höher thronend, und nicht vorzüglich an der Verhandlung theilnehmend. (Wollte vielleicht der neckende Künstler sagen: wie oft Präsidenten? —) Die vier Musen, welche weniger mit der hier gefeyerten Schwester in Verbindung stehen, umgeben ihn. Sie sind denn auch, wenn man von Göttinnen so sagen darf, im Negligé — ihre leichten Gewänder aufgelöset, ihre Haare in natürlich freyen Locken. Dagegen wendelt die Muse des Gesanges, geleitet von denen, des Saitenspiels und des Ruhms, (der Geschichte,) ihrem Tempel zu, und der Genius der Freude — hier äusserst passend, als ein herumgeweihtes, zwar ungemein schöner, doch ernster Jüngling gebildet — beut ihnen mit beyden vollen Händen eben jetzt gebrochene Blumen. Jene sind, wie es ihnen hier gebührt, festlich gekleidet, geschmückt und bekränzt. Fast eben so feyerlich angethan umschweben die Halbschwestern der Tonkunst, die dramatische und die lyrische Poesie, sie auf glänzender Wolke. Jene blickt in das aufgeschlagene, breite Buch in ihrem Schoosse — gemein gesprochen: in die Opernpartitur — sinnend über die Verherrlichung ihrer Dichtung durch die Musik. Noch deutlicher und in kindlicher Lebhaftigkeit spricht dies ihr kleiner Genius aus, der über das, was er im Buche wegepizt, vor freudiger Bewunderung die Händchen zusammenschlägt. (Es ist diese, die Haupt-Gruppe, offenbar eben so rein und schön gedacht, als zweckmässig angeordnet, und wahrhaft

*) Anm. Letztere bemerkt auch Göthe. Aus meinem Leben, II.

reitzend dargestellt.) Der kleine Begleiter der lyrischen Dichtkunst hat sich vorangemacht, um Störung abzuwenden: nach der bekannten antiken Darstellung Amors, des Bändigers der Leidenschaft, sitzt er auf dem Löwen und zwingt ihn durch sein Saitenspiel zu freundlicher Stille. (Das Thier ist schwerlich nach der Natur studirt: aber der Ausdruck seines Lauschens, und seiner unbehülflichen Freundlichkeit und Gemüthlichkeit, trefflich.) Die Göttin der Liebe darf bey diesem Feste eben so wenig fehlen, als sie sich en sehr einmischen darf: sie ruhet in einiger Entfernung sehr anmuthig auf ihrer Wolke, zeigt stille Theilnahme, und ihre Genien treiben mit Amors Waffen nur leichte, unschuldige Spiele. (Mit viel Freiheit und erfreulicher Laune lässt der Künstler eben hier die Göttin jenen berüchtigten Zankapfel der Eifersucht, und den Preis für körperliche Schönheit, mit der linken Hand verbergen.)

An Apollons Thron hatte sich aber auch, wie das zu geschehen pflegt, der abgeschmackte Dünkel, als eigenfüssiger Marsyas gewagt, und war, auf des Herrschers Wink, einigen spottenden Genien überlassen. Jetzt wird er nun, in einer besondern Gruppe, von diesen nach Gebühr gehudelt und ihm der Weg gewiesen. (Die doppelte, successive Erscheinung ist freylich, obgleich durch den Raum getrennt, nicht so anzunehmen, wie die Ausführung der zweyten.) Die losen Kinder haben ihm die Hände auf den Rücken gebunden; gekrümmt, wie ein recht armer Sünder, lässt er aber sich ergehen, was er nicht abzuwenden vermag. der Eine patscht ihm den Rücken derb, der Andere hält ihm die langen Ohren an, damit er nicht höre, was zu hören er unwerth ist, und so ziehen sie ihn vom Olymp herab in die nackte Wirklichkeit — nach der Thüre des Saals zu, wohinaus er gehört.

Unter den umherschwebenden Götterknaben zeichnen wir noch die zwey aus, die sich zur höchsten Glorie sich emporschwingen, und von denen der Eine, Lorbeern tragend, den Andern auf ein offenes Buch aufmerksam macht, in welches der Name jener grossen Künstlerfamilie eingezeichnet steht, welche die eigentlich *deutsche* Musik erschuf und ihren Hauptsitz geraume Zeit in Leipzig hatte: der Name *Bach*.

Einer weitern Erklärung bedarf dies geistreiche Kunstwerk nicht. Sehr zu beklagen ist es, dass die Zeit, unterstützt von manchen unvermeidlichen Verhältnissen, ihre Uebermacht schon an ihm, weit mehr aber noch an dem, das Vorzimmer zu zeigen aufzeigt, und dass der Künstler, hier, wie bey so vielen seiner Werke, derselben, durch allzuleichten Pinsel und nicht immer sorgsame Bereitung seines Materials, in die Hände gearbeitet hat. Oeser's Maxime: Was ich sagen will, steht da: das andere interessirt mich nicht — mag sie wol ihm selbst, nicht aber der Nachwelt zu. Eben dadurch fanden wir uns veranlasst, den Inhalt jener Gemälde hier anzugeben, damit Mehrere sich ihrer, so lange sie noch erkennbar sind, erfreuen, und, hörten sie allmählig auf, diess zu seyn, wenigstens die anmuthigen Ideen derselben erhalten werden möchten.

R.

2.

Personale des Concerts im Gewandhause in Leipzig, während des Winters 1812—13.

(* Concertspieler. ° Componisten.)

Musikdirectoren.

Herr Cantor Schicht. °
- Schulz. °

Solo-Sängerinnen und Sänger.

Sopran. Dem. Albertine Campagnoli.
- Gianetta Campagnoli.
Thomaner Fritzsch.

Alt. Thomaner Reinige.

Tenor. Herr Joh. Müller. °
- Breyer.
- Fleck, Thomaner.

Bass. Herr Grössel.
- Werner.
- Kamm, Thomaner.

Erste Violine. Herr Campagnoli (Concertmeister)* °
- Matthäi * °
- Fischer.
- Lange. *
- Bergel.
- Stengel.
- Meyer, d. j. *

Zweyte Violine. Herr M. Kühn.
- Foley.
- Mayer.
- Sennewald.
- Agte °.
- Kimmerling.
- Kachler.

Viola	Herr	Siebeck.
	–	Fink.
	–	Weber
	–	Grenz
Violoncello	Herr	Voigt. *
	–	Starke.
	–	Müller
Contrabass	Herr	Wach.
	–	Krug
	–	Temmler
Flöte	Herr	Günzgen * a.
	–	Fleischmann. (starb gegen Ende des Winters.)
Hoboe	Herr	Mauer, d. ält.
	–	Schäfer.
Klarinette	Herr	Barth, * a.
	–	Heinze.
Fagott	Herr	Hartmann *.
	–	Fuchs d. a.
Horn	Herr	Fuchs, d. j. *
	–	Herr, d. j. *
Trompete	Herr	Fleischhauer
	–	Herr, d. ä.
Pauken	Herr	Köhler a.
Posaunen	Herr	Richter.
	–	Hauenwald.
	–	Hensas

Die Chöre werden durch die Thomaner besetzt. Bey besondern Gelegenheiten werden diese, und auch die Bogeninstruments, noch verstärkt.

Kurze Anzeige.

Lieder mit Begleitung des Pianoforte, comp. — von Fr. Schneider. 28stes Werk, 4te Samml. Dresden, b. Hilscher. (Preis 12 Gr.)

Obgleich Hrn. Friedr. Schn. s ausgezeichnetes Talent und achtungswürdige Kunstkenntniss ihm, so weit Ref. ihn aus seinen Arbeiten kennt, mehr zum Vollstimmigen und weit Ausgeführten, als zum einfachen Liede eignet: (einfach sind aber diese Lieder sämmtlich:) so erwartet doch schon Jedermann unbesehens von solch einem Manne auch in den Fächern, die ihm nicht die eigenthümlichsten sind, gewiss nichts Gewöhnliches, oder gar Gemeines. Und so findet sichs nun auch hier: kein einziges der hier gelieferten Stücke ist alltäglich, und verschiedene sind ausgezeichnet — sind innig empfunden und wahrhaft schön dargestellt. Originalität der Erfindung zeigt sich nicht selten, würdige und passende Ausführung überall, Zurücksetzung des Textes im Einzelnen sehr selten, im Ganzen nirgends. (Von jenem ist Ref. nur S. 6, die musik. Accentuation der Worte: Becher Wein — und noch mehr der Hauptabschnitt zu: Munde — aufgefallen. Kleinigkeiten, wie S. 1, fürst wie eine — da sie sich nur auf Eine Strophe beziehen und ohne Künstlichkeit kaum vermieden werden können, wenn andere Strophen nicht dabey leiden sollen: diese wird *Jedermann gern* übersehen, wenn er sie ja bemerkt.) Der Lieder sind sieben, die Texte gut gewählt; der Gesang ist überall natürlich, leicht, und bewegt sich in sehr mässigem Umfang von Tönen. Am vorzüglichsten scheinen Ref. die Lieder, S. 1, S. 8 und S. 9. Um die Art zu zeigen, wie Hr. Schn. das Lied behandelt, setzt Ref. die erste Strophe des ersten und kürzesten hieher: so braucht er die Sammlung auch gewiss nicht erst weiter zu empfehlen! —

Andantino.

Wo seyd ihr hin, die holden Sommer - tage? ha - hin! da - hin! Man lebet fast wie eine Todten- klage ... mein Lenz ist hin! mein Lenz ist hin!

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten July. N°. 28. 1813.

Eine freundliche Vorstellung über gearbeitete Instrumentalmusik, besonders über Symphonieen.

Freude und Bewunderung muss in dem aufmerksamen Zuhörer wechseln, wenn er die Kunst *Haydns* und seiner würdigen Nachfolger fassen, wenn er besonders begreifen kann, wie diese Meister in ihren Symphonieen oft aus einer einzigen Phrase von zwey bis vier Takten, durch Zergliederung und Vertheilung unter die verschiedenen Instrumente, nach den Regeln der Harmonie und des Rhythmus, bey der höchsten Mannigfaltigkeit im Moduliren, zwey und mehr Seiten voll schreiben können; wie sie dadurch jene vortreffliche Einheit in ihren Kunstwerken erreichen, welche dem Ganzen, ungeachtet seiner vielfältigen Theile, wenn ich dies Gleichniss brauchen darf, das Ansehn eines Ey's giebt, dessen unendliche, aber durchaus gleichartige Theile, ebenfalls ein unzertrennliches Ganzes bilden. Wie angenehm werden wir nicht oft dabey durch Haydns Witz überrascht, mit dem er, während dieses Kunstgewebes, das Thema durch Instrumente einführen lässt, von denen es, an dem Orte, kein sterbliches Ohr erwarten konnte? u. dergl. m.

Unstreitig ist diese, durch Haydn begründete Weise, Symphonieen über *einen Hauptsatz* zu schreiben, welcher auch Mozart, Beethoven und andere deutsche Meister mehr, so rühmlichst gefolgt sind, *das non plus ultra* in der neuesten Kunst, das Höchste und Vortrefflichste im Instrumentalsatze. Nicht nur erhebt diese Behandlungsweise die Symphonie zu einem selbstständigen Ganzen, indem sie nun nicht mehr aus zusammengelesenen Flicken und Nachahmungen — wol auch Reminiscenzen — — von angewandter Musik, (Gesang) zusammengesetzt ist, sie bewirkt und sichert auch dieser, unmittelbar aus der ersten Quelle geschöpften, reinen, und nach dem Contrapunct bearbeiteten Musik eine ungleich längere Dauer, als alle diejenigen Instrumentalsätze, welche in frühern Zeiten in an-derer Behandlungsweise geschrieben worden sind. Und, Ehre, dem Ehre gebührt! *Carl Philipp Emanuel Bach* gab in seinen Symphonieen (jedoch freylich, ohne etwas von der jetzigen Kunst der Instrumentirung auch nur zu ahnen) den ersten Ton zu dieser Art von Bearbeitung. Zwar schien sich *Hasse*, schon vor siebenzig Jahren, in seinen Symphonieen auch nur an Einen Hauptgedanken zu halten: aber er hatte sich nicht, wie *Haydn*, durch fleissige Bearbeitung von Quartetten Gewandtheit genug im Instrumentalsatze und Contrapuncte erworben; sonst würden sich auch seine Symphonieen erhalten haben. So aber — statt einen und denselben Gedanken aus sich selbst zu entwickeln, von allen Seiten zu betrachten, ihn immer neu gestaltet hervortreten zu lassen, wiederholt er ihn (in diesen seinen Instrumentalstücken) ein ewig, und zwar bloss in der Hauptstimme, was denn Armuth an Erfindung und Mangel an Fertigkeit im Contrapuncte anzuzeigen scheint. Werke dieser Art aber können eine Zeit lang durch andere Vorzüge gefallen, vielleicht sogar eine Weile Mode werden: müssen aber mit dieser Mode schwinden, wie eben auch Hasse's Symphonieen verschwunden sind.

So unbezweifelt nun auch immer die Vorzüge der heutigen Weise, die Symphonieen zu bearbeiten, sind, so hat sie doch — zuvörderst ihre unvermeidlichen Schwierigkeiten. Die erste davon ist natürlich auf Seiten des Componisten: indem sie, diese Manier, ausser dem Reichthume an Erfindung schöner und reichhaltiger Sätze, die vertrauteste Bekanntschaft und grösste Gewandtheit mit den Künsten des Contrapuncts voraussetzt, dann aber auch noch überdies einen Aufwand von Zeit, Mühe und Kräften zu einer einzigen Symphonie fordert, welchen vor 50 Jahren vielleicht ein ganzes Dutzend kaum erforderte — einen Aufwand, der dem Künstler jetzt, und in Deutschland, dem eigentlichen Sitz dieser Kunstgattung, durch äussere Mittel nicht vergolten werden kann, was ihm aber, kostet es

diesen Aufwand dennoch, nur desto mehr ehrt und auszeichnet.

Die zweyte Schwierigkeit entsteht durch das Bedürfniss von Orchestern, von *wenigstens* achtundzwanzig bis dreyssig fertigen Spielern, wo nicht gar Virtuosen, auf nicht weniger als *sechzehn verschiedenen Instrumenten*, zu dergleichen Kunstwerken. Zwar fehlt es in Wien, München, Berlin, Dresden, Frankfurt, Leipzig, Prag, London und Paris, so wenig an Künstlern auf allen Instrumenten, dass an mehrern dieser Orte sogar leicht ein Orchester von hundert und mehreren braven Spielern zusammenzubringen ist: wie viel hundert andere Städte dagegen aber, welche doch sonst auch innerhalb ihrer Mauren Symphonien hörten und aufführten, müssen jetzt, aus Mangel an den nöthigen Instrumentisten aller Art, auf dies Vergnügen Verzicht thun, oder sich durch Verstümmelung der Werke, durch viel zu schwache Besetzung des Quartetts u. dergl. helfen! (Recht wohlthätig scheint mir darum Hrn Kühnels Vorsatz, Haydns frühere, nur achtstimmige Symphonieen nach und nach durch correcten Stich wieder in Umlauf zu bringen. Mögen ihn nur die verfälschten Exemplare und Abdrucke, von einer Seite und der, durch ewigen Krieg ganz zerrüttete Wohlstand bey weitem der meisten Landstädte von der andern, nicht davon zurückhalten!)

Eine dritte Schwierigkeit endlich, liegt in der Empfänglichkeit des Publicums beym Anhören einer solchen verwickelten und kunstvollen Musik, da, zumal bey dem jetzt gewöhnlichen, reissend schnellen Vortrage, nur ein, durch viele Uebung und öftern Genuss grosser Kunstwerke gebildetes Ohr und aufgeklärter Kunstsinn dergleichen Schönheiten und Prachtwerke zu fassen und zu geniessen im Stande sind. Kommt nun noch die gegenwärtig herrschende Modekrankheit und Unstätigkeit hinzu, welche keinen Gedanken zur eigentlichen Ausführung kommen lässt, und wobey Ohr und Herz so oft in seiner Theilnahme verstört und weggerissen wird: so wäre es gar kein Wunder, wenn man solch ein Kunstwerk beym Anhören, wie das patzige Publicum, seinen eigenen Sprechern nach, bewundernswerth, aber *ermüdend* fände.

Indessen ebnen der Geist der Zeit, und wol auch das Gesetz der Mode, alle diese Schwierigkeiten, und behaupten über unsere Kunstwerke entschiedene Rechte. Um aber eben diese Werke nicht am Ende blos zu Beschäftigungen des Verstandes, der Kunstsucht und Kunstfertigkeit werden zu lassen, um das Gefühl bey solchen künstlich verwebten Instrumentalsätzen ebenfalls, ja um so mehr anzusprechen, scheint doch eine besondere Vorsicht des Componisten nöthig zu seyn, und zwar vor allem, bey der *Wahl* seines, alles belebenden und regierenden *Hauptsatzes*. Ein Satz, welcher bestimmt Beruhigung, Aufheiterung, Freude, Muth, Herzenserhebung u. s. w. ausspricht, werde vor allen von ihm gewählt. Nicht genug, dass sich ein Satz bequem und mit Leichtigkeit in alle contrapunctische Modificationen und Veränderungen füge, oder ihm, durch die Folge seiner Töne, Gelegenheit gebe, durch frappante, darunter und darüber gebauete Accorde seine Kunst und Gewandtheit in der Harmonie zu documentiren: alles das bringt am Ende doch nur Noten, und immer wieder Noten zum Gehör. Ein Paar Beyspiele mögen zugleich diese Bemerkungen deutlicher erklären, und, was daraus folgt, anschaulicher, vielleicht auch eindringlicher machen. Lasse man nur dabey den alten Kunstfreund ganz geradezu sprechen, unbesorgt, wem er entgegentrete; und auch in einer Weise, die ihm nun einmal natürlich ist, sollte man diese auch nicht mit ihm theilen können!

Es giebt ein höchst kunstvoll ausgearbeitetes und vielfältig gestochenes Finale, welches auf folgenden Hauptsatz gebaut ist:

Was sagen diese Noten dem Gefühle, und was können sie ihm sagen? Ich will noch gar nicht erwähnen, dass, wenn sich etwa der erste Violinist beykommen lässt, mit dem Finger zu rutschen oder diese Töne zu ziehn, und die übrigen Mitspieler dem löblichen Beyspiele folgen, der ganze Satz, je künstlicher er in das ganze Finale verflochten ist, zum kläglichen Miau wird: sondern, auch beym vollkommensten Vortrage, bleibt nicht das Ganze für den Zuhörer eine, viele Minuten lange, Ohrenpein? Denn dieser chromatische Gang wird in der Folge nicht nur noch weiter fortgeführt, z. B.:

sondern auch mit den schmeidendsten, dissonirenden Harmonien durch die übrigen Instrumente unterstützt. Eine solche Musik kann doch nur Musikern gefallen, deren Ohr durch unaufhörliches Studieren und Musiciren bis auf einen gewissen Grad abgestumpft und empfindungslos geworden ist, und deren Geschmack gleichsam nur noch durch musikalische *Asa foetida* gereizt werden kann; oder Kunstgelehrten, welche blos mit dem Verstande hören, blos mit dem Verstande folgen, und keinen Genuss suchen, als der aus jeder Befriedigung des Verstandes entspringt. Da indessen der ruhmwürdige Verfasser dies Finale nicht für ganze Orchester zum öffentlichen Gebrauche, sondern in ein Quartett zur Privatunterhaltung für Musiker und ausgebildete Kunstfreunde geschrieben hat: so ist dieses sein Kunststück, an der Stelle, welche es einnimmt, nicht nur tadellos, sondern als Aufgabe und wunderlicher Erguss der Laune, lobenswerth.

Mit welchem Glücke hat dagegen Vater Haydn so sehr oft seine Hauptsätze, z. B. den zu einer seiner letzten und bekanntesten Symphonien zu wählen gewusst! Er fängt nämlich also an:

Allegro.

Man zerfälle diesen Satz in die vier Phrasen, oder Glieder, aus denen er bestehet:

höre ihn so oft, als er im Stücke selbst, nur immer neu gestaltet, wirklich vorkömmt, und sage, ob ich Unrecht habe, wenn ich behaupte, er spreche, jedem verständlich, Sätze aus, wie: Nun bin ich froh! alle Sorgen schweigen, Freude lächelt: was will ich weiter?

Jedes dieser Glieder ist zwar durch den ganzen Satz benutzt, doch kommt das erste am öftersten, als Hauptgedanke, vor. Wie wohl muss es dem Zuhörer thun, den Ausdruck so einfacher Heiterkeit wiederholt an's Herz gelegt zu bekommen! Ein paarmal erscheint zwar dieser Frohsinn so etwas getrübt, aber bald heitert sich alles wieder auf. Das zweyte Glied, gleichsam als Bewegungsgrund des Frohsinns, kommt, ausser dem ersten, am öftersten im Satze vor, und immer mit neuen Modificationen, gerade wie die Bewegungsgründe zum Frohsinn im Leben selbst. Alles übrige dieses ersten Satzes besteht in Ausbrüchen lichter Freude.

Das darauf folgende Andante spricht dieselbe Zufriedenheit und glückliche Stimmung, nur aber in einem ruhigern und sanftern Tone, aus. Es ist ein wahres Labsal fürs Herz! Nur Haydn konnte diesem solchen Balsam spenden!

In der Menuet wird die Freude zum Muthwillen. Sie stellt uns das Bild eines Menschen dar, der sich vor Wohlbehagen und Lust zur Lustigkeit selbst rüttelt und schüttelt. Man höre nur, wie er von einem hohen Tone herunter, in einen höchst komischen, allgemeinen Bockstriller verfällt! Im Trio scheint er sich vor Freude kaum lassen zu können!

Nun aber erhebt sich im letzten Satze ein wahrer Jubeltanz. Es gehört, bey lebhafter Empfänglichkeit überhaupt, nicht eben ein übervolles Maas Phantasie dazu, und man hört die Posse stampfen, man sieht Schnippchen in die Luft schlagen, sich auf einem Beine drehen; kurz, alle Ausbrüche einer fast ausgelassenen Fröhlichkeit. Selbst das komische Stolpern und die burleske Unordnung in Schritten, ist in der Folge zum Sprechen ausgemalt. Ich möchte wol den Zuhörer sehen, der beym Anhören dieses Satzes nicht wenigstens lächeln und ein heitres Gesicht machen muss!

Gern hätte ich zu allen diesen angeführten Puncten die Noten hergesetzt. Aber so Etwas muss man im Ganzen von einem braven Orchester hören. Die Melodie allein macht viel, aber sie macht's bey weitem nicht allein aus. Hoffentlich wird man nun aber das verstehn, was ich oben von der Wahl eines guten Thema gesagt habe. Leider steht nun freylich die Erfindung und Wahl einer ermunternden und erfreulichen Idee nicht allemal in des Componisten Gewalt und Willkür, oft stemmt sich sein individueller Charakter, oft seine Lage und der Einfluss der Aussenwelt dagegen, und vielleicht konnte nur unser jovialer Haydn, trotz seinem Alter, so viele und so immer neue Freude dieser Art thun, indess hat die Natur schon selbst gesorgt.

dass wahre Tonkünstler, wie es auch draussen in der grossen Welt oder auch wol in ihren Privat-Verhältnissen aussehen mag, doch, sobald sie sich nur wirklich in ihrer Kunst und durch dieselbe begeistert fühlen, das Andere vergessen, und alles leicht sehen, alles leicht fühlen *können*, wenn sie nur selbst wollen. Und nun ist ja eben meine freundliche Vorstellung an sie, dass sie 1) Werke jener Art und für das grosse Publicum nicht schreiben, ausser in solcher Begeisterung, und 2) dass sie dann der eigenen Heiterkeit und Helle nicht widerstreben, vielleicht um mehr aufzufallen, gewichtiger zu erscheinen, oder aus andern unlauteren, nichtigen Gründen, sondern ihre lichte Heiterkeit klar und frisch in ihren Werken aussprechen. Wer Menschen heiter macht, macht sie auch besser; und wer sie besser macht, ist ihr Wohlthäter — ist es zu jeder Zeit, aber zu keiner mehr, als zur jetzigen, wo die übrige ganze Welt in nichts einig scheint, ausser in dem, was kränkt, lastet, darniederbeugt, verdüstert! —

E. L. Gerber.

NACHRICHTEN.

Copenhagen, den 20sten Juny. Unsere Theatermusik hat seit Jahr und Tag bedeutend gewonnen, indem Hr. Kapellm. Kunzen die Singschule übernommen und sich ausserordentliche Mühe gegeben hat. Dagegen hört man hier, neben den öffentlichen, kein gutes Privat-Concert mehr. Die Concerte, die früher in der königl. musikal. Academie (einer geschlossenen Gesellschaft) gegeben wurden, gehörten unter die ausgezeichnetsten: allein in diesem Jahre haben sich die Hrn. Directoren dieser Gesellschaft mit dem Hrn. Concertm. Schall entzweyt, so dass dieser, nebst seinem Bruder und einem beyden Neffen, dies Concert verlassen haben. Dadurch ist die Kapelle getheilt, und die natürliche Folge davon, dass nun die Concerte daselbst schlecht executirt werden. Unter den seit geraumer Zeit hier öffentlich gegebenen Concerten waren die ausgezeichnetsten: das, von Hrn. Baer, (einem Zögling von Spohr und Romberg) das, von Hrn. Funk, (einem Neffen des Hrn. Schall und braven Violoncellisten) das, von Hrn. Kuhlau, und das, von Hrn. Zink (dem hiesigen Tenoristen.) Auch Dem. Gerbini, die bekannte brave Violinistin, gab hier kürzlich Concert, und eine französische Sängerin, deren Namen ich nicht weiss, wird eine in der künftigen Woche geben. Was übrigens den Concerten — solche abgerechnet — an Werth abgeht, scheint die Zahl ersetzen zu sollen, besonders solcher, die von Choristinnen und sogenannten Sängern gegeben werden, die selbst gar nichts Bedeutendes leisten. Um nun doch ein volles Haus zu bekommen, führt man die Schlacht von Austerlitz, Variationen auf den Zapfenstreich u. dergl. auf. Eine solche Virtuosin sang kürzlich in ihrem Concerte, statt einer Arie, das Lied aus den *Savoyarden*. Weiter erstreckte sich ihre Geschicklichkeit nicht. Freylich sind die meisten durch kümmerliche Umstände genöthigt, auf solchen Wegen wenigstens das liebe Brot zu verdienen, das ihnen sonst mangeln würde. Welch einen Einfluss dies aber auf die Ansicht der Concerte, Concertgeber und Musiker überhaupt hat, und auch, was es von der entgegengesetzten Seite voraussetzt, wenn Kunstbeflissene so ganz der bittersten Dürftigkeit preisgegeben werden — das ergiebt sich wol von selbst und braucht von mir nicht erst angeführt zu werden.

RECENSION.

---

1. *Pot-pourri pour le Pianoforte avec accomp. de l'Orchestre, dédié aux Dames Polonaises.* Op. 12. (Preis 1 Thlr. 12 Gr.) und
2. *Concerto p. le Pianoforte avec accomp. de l'Orchestre, dédié à Mad. la Comtesse Zamoyska etc.* Op. 14. (Preis 2 Thlr.) Beyde componirt von *François Lessel*, und erschienen bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Hr. Lessel, dessen erste Bekanntschaft Rec. durch diese beyden Werke macht, zeigt sich darin als einen Mann von Kenntnissen, sowol im harmonischen, als im technischen Theile seiner Kunst. Auch besitzt er Geschmack, die leichten, angenehmen, obschon selten neuen Ideen gut zu verbinden und zu behandeln. Indess zeigt sich diese Behandlung nicht eben in contrapunctischer Bearbeitung, nicht in eigentlicher Durchführung eines Thema; eben so wenig in Benutzung der Vortheile, die die übrigen Instrumente, wenn sie nicht blos begleitend gesetzt werden, darbieten. In letzterer Hinsicht ist

vielmehr hier so wenig gethan, dass Rec. glaubt, Hr. L. habe seine Compositionen absichtlich so verfasst, dass man sie allenfalls ohne Orchesterbegleitung spielen könne, ohne dass deshalb viel Wesentliches verloren ginge, inde selbst alle *Tutti* des Orchesters, nicht blos, wie gewöhnlich, genau angegeben, sondern ganz arrangirt und manche Orchesterstellen zu vortheilhafterer Wirkung auf dem Pianoforte, umgeändert worden sind. — Die Pianofortepartie in beyden Werken ist passagenreich, ohne schwer zu seyn, und meistens die rechte Hand beschäftigend. Daraus, und aus dem übrigen Angeführten, ergiebt sich das Publicum, welchem diese Compositionen zunächst zusagen werden: nämlich kunstgebildeten Dilettanten und Dilettantinnen. Letztere scheint Hr. L. sogar am meisten berücksichtigt zu haben, wie auch die Dedication besonders des ersten Werks zeigt.

No. 1. besteht aus zwey polnischen National-Melodieen: aus der allbekannten Polonoise, *Kracowke*, und einem andern, ebenfalls bekannten Nationaltanz, *Krakowiak*. Ein Andante, B dur, $\frac{2}{4}$ Takt, welches in den ersten Takten sogleich jene Polonoise andeutet, und späterhin, durch veränderte Tempos und einige Fermaten unterbrochen wird, dient der, darauf nun als Thema erscheinenden Polonoise zur Introduction. Einige Variationen folgen, und nach der zweyten Variation wird so das zweyte Thema eingeleitet. Die nach diesem Thema (C dur, $\frac{2}{4}$ Takt,) folgenden Variationen wechseln in diesen Tonarten ab: C dur, F dur, C dur, A dur; der Anfang dieser, unmittelbar nach dem starken Orchesterschlusse in C dur, hätte vorbereitet werden sollen. Nun folgt noch eine Variation in D dur, und hierauf wird das Thema in $\frac{3}{4}$ Takt mit Polonoisentempo verwandelt, und das erste Thema verbindet sich nun mit diesem. Nachdem sich beyde Themata nach einander durch verschiedene Töne, mit stets veränderter, interessanter Harmonie bewegt haben, schliesst ein Allegretto, $\frac{2}{4}$ Takt, als Variation des 2ten Thema das Ganze. — Sonach erfüllet dies Werk die Forderungen, die man an diese angenehme Mittel-, vielleicht auch Zwitter-Gattung machen kann, und Rec. empfiehlt es jenem angegebenen Publico als eine, nicht nur angenehme, sondern auch wirklich gute Unterhaltung.

No. 2. befriedigt bey weitem weniger die Forderungen, die man jetzt an diese Gattung mit Recht zu machen gewohnt ist. Die Soli und Tutti bewegen sich zu viel in einem und demselben Kreise von Harmonie; wo Uebergänge in entferntere Tonarten stattfinden, sind sie zu rasch auf einander folgend, und meist ohne Zweck, indem doch stets wieder in dem Tone der Schluss folgt, von dem man ausgegangen war. Harmonienfolgen, wie Seite 9, Z. 6, so schnell auf einander, sind doch wol etwas zu frappant, und der Spieler, wenn er sie auch, wie gefordert wird, wirklich „con energia" vorträgt, kann doch nur den Beweis geben, dass man auch in der Musik mit Kraft Schlimmes durchzusetzen vermag. — Der zweyte Satz, Adagio, $\frac{3}{4}$ Takt, A dur, ist einfach und melodiös. Man findet hier nur die etwas gesuchte Melodieen- und Harmonienfolge, S. 17, Zeile 4 und 5, eben für diesen Satz, unpassend. — Das Thema des Rondo, $\frac{2}{4}$ Takt, (die Bezeichnung des Tempo auf der Pianoforte-Stimme mit $\frac{3}{4}$ ist Druckfehler,) ist wahrscheinlich eine polnische Nationalmelodie, oder will wenigstens eine solche seyn. Die im Anfange, Takt 11–18, und bey jeder Wiederholung des Thema wiedervorkommende Melodie hat eine so erkünstelte Nationalität, dass Rec. das letztere glaubt. — Das Uebrige läuft ruhig und klar dahin, bis auf einige hin und wieder vorkommende, allzurasch auf einander folgende, dem Rec. zu grell scheinende Uebergänge. — Bey der durchgängig zweckmässigen Behandlung des Pianoforte, und bey den vielen brillanten, doch leicht zu spielenden Passagen, wird auch dies Concert, obschon wir es dem Pot-pourri nachsetzen, denen, die mit grösseren Werken dieser Gattung aufzutreten nicht im Stande sind, und denen nur ein schwach besetztes Orchester zu Gebote steht, willkommen seyn, und Rec. wird sich freuen, wenn Hr. L. fortfährt, dieser Klasse von Musikliebhabern, denen er, ohne trivial und arm an Harmonie zu seyn, Genüge leisten kann, (was Rec. keinesweges für leicht hält,) von Zeit zu Zeit Einiges zu liefern, was die Güte dieser beyden Werke an sich trägt, und des Auszustellenden weniger.

Der Druck ist rein und gut, aber nicht fehlerfrey, besonders sind die zufälligen Versetzungszeichen nicht genau genug angegeben.

Miscellen.

Pensions-Institut des k. k. priv. Theaters an der Wien.

Wien. Die Aussicht in eine sorgenfreyere Zukunft des *Künstlers* gewährt zugleich die Aussicht in eine frohere Zukunft der *Kunst*. Mit Recht erwähnen wir wol daher des Vereins, welcher so edle Absichten sich zum Ziel setzte, und schon seit einiger Zeit bestehet.

Der Urheber und erste Begründer dieses wohlthätigen Anstalt ist der rühmlich bekannte und für die Beförderung jeder guten Sache äusserst thätige Hr. Regierungsrath von Hertel. Als er im Jahre 1808 die Direction über die beyden Hof-Theater sowol, als über das Theater an der Wien, provisorisch führte, (die er in eben diesem Jahre wieder niederlegte,) entstand bey ihm der Gedanke zur Errichtung eines Pensions-Instituts für letzteres Theater. Die im Jahre 1809 geschehene Invasion hinderte ihn an der Ausführung. Doch entwarf er den Plan, welcher mit dem Schlusse des Jahres 1810, nicht nur von den liberalen Eigenthümern des Theaters, sondern auch von dem gesammten Personale einstimmig angenommen wurde. Was ihm aber, nebst der Ehre des Urhebers, auch den Namen des ersten Begründers verschafft, ist der Umstand, dass er, damit das minder besoldete Personale, welchem die Entrichtung der ursprünglichen fünfprocentigen Einlage zu schwer gefallen wäre, sogleich an diesem Institute Theil nehmen könne, eine Summe von 1000 Gulden dem Pensionsfonde zur ersten Gründung mit der Bedingniss geschenkt hat, dass hiervon die fünfprocentige Einlage für die kleinere Klasse, deren jährliche Gagen zusammen 20,000 Fl. betragen, bestritten werde, wodurch es möglich geworden ist, dass, ohne gleich Anfangs eine Ausnahme von den Statuten zu bewilligen, sämmtliche Mitglieder des Theaters dem Institute beytreten konnten.

Die Instituts-Urkunde selbst zerfällt in drey Abschnitte, von welchen der erste die *Verfassung des Instituts*, der andere die *Einkünfte des Instituts*, und der dritte die *Verwaltung* desselben betrifft.

Erster Abschnitt.

Verfassung des Instituts.

§. 1. Das Pensions-Institut hat mit 1. Jänner 1810 zu beginnen.

§. 2. An diesem Institute kann jedes, bey dem Theater an der Wien angestellte *Individuum* Theil nehmen, welches einen Gehalt von wenigstens wöchentlichen 5 Fl. aus der Theater-Kasse bezieht, dasselbe möge zur darstellenden Künstlergesellschaft, zur Regie, zum Orchester, oder übrigen Personale gehören *)

§. 3. Der höchste wöchentliche Gehalt, mit welchem ein Individuum an diesem Institute Theil nehmen kann, wird auf 50 Fl. festgesetzt. Sollte es auch wirklich mehr beziehen, so kann es für den Ueberschuss zur Theilnahme an dem Institute weder berechtiget, noch verpflichtet seyn.

§. 4. Um jetzt, oder künftig dem Institute beytreten zu können, wird für einen Mann wenigstens das Alter von 20 Jahren, für ein Frauenzimmer jenes von 18 Jahren erfordert. —

§. 5. Allen bereits angestellten Individuen wird, unter vorher bemerkten Beschränkungen freygestellt, diesem Institute beyzutreten, oder nicht; jedoch wurden jene, welche sich nicht längstens bis letzten Jänner 1811 zum Beytritte erklären, auf beständige Zeiten davon ausgeschlossen bleiben.

§. 6. Jedes nach d. 1. Jänner 1811 neu angestellte Individuum ist diesem Institute beyzutreten schuldig, widrigenfalls die Anstellung nicht Statt haben könnte.

§. 7. Die Pensionsfähigkeit bleibt auf die, diesem Institute einverleibten Individuen beschränket, und kann nicht auf ihre, sie überlebenden Witwe, Männer und Kinder ausgedehnt werden. —

§. 8. Niemand kann vor 10 zurückgelegten Dienstjahren, von dem Tage des Eintrittes in dieses Institut, einen Pensions-Genuss ansprechen. — Nach zehn Dienstjahren erhält er als Pensions-Genuss den dritten Theil seines wöchentlichen Gehalts, nach zwanzig Jahren die Hälfte, nach fünf und zwanzig Jahren zwey Drittheile, und nach dreyssig Jahren den ganzen Gehalt. —

§. 9. Um den Genuss einer solchen instituts-mässigen Pension nach zehn oder zwanzig Jahren ansprechen zu können, muss die gänzliche Dienst-

*) Da zur Zeit der Entstehung des Instituts kein angestelltes Individuum einen geringeren Gehalt, als wöchentlich fünf Gulden hatte, so konnte das ganze Personale ohne einige Ausnahme daran Theil nehmen.

unfähigkeit für das Theater durch ärztliche Zeugnisse erwiesen werden. Zu dieser Beurtheilung hat die Theater-Direction den einen Arzt, das Pensions-Institut den andern, und der Ansprechende den dritten Arzt zu benennen. Durch die Einhelligkeit oder Mehrheit der Stimmen dieser drey Aerzte, soll ein jedes Pensions-Gesuch entschieden werden —

§. 10. Nach zurückgelegten fünf und zwanzig oder dreyssig Dienstjahren soll jedes Individuum zum Lohne seiner, der Direction geleisteten Dienste berechtigt seyn, entweder die zwey Drittheile seines Gehaltes, oder den ganzen Gehalt als Pension ohne fernere Dienstleistung anzusprechen. —

§. 11. Alle Pensionen sollen in wöchentlichen Raten von der Instituts-Kasse ausbezahlt werden.

§. 12. Kein Pensionist kann seine Pension jemand überlassen. Desgleichen Pensionen dürfen daher weder einem Verbote, noch einer Pfändung unterliegen. *)

§. 13. Wer seine Pension durch ein volles Jahr nicht erhebt, ist derselben verlustig, und wird dieselbe zum Vortheile des Pensionsfunds eingezogen.

§. 14. Kein Pensionist kann ohne besondere Erlaubniss des Instituts und der Theater-Direction zu einem andern Theater, bey Verlust des Pensions-Genusses, übertreten. **) —

§. 15. Abwesende Pensionisten haben hier einen Bevollmächtigten zur Erhebung der Pension zu bestellen, von drey zu drey Monaten aber durch denselben ein obrigkeitliches Lebenszeugniss einreichen zu lassen.

§. 16. Die Pension wird aus folgenden Ursachen verwirkt:

a) Wenn jemand die ihn betreffenden Beyträge, selbe mögen zu den ursprünglichen, laufenden, oder nachträglichen gehören, zu der festgesetzten Zeit zu entrichten unterlässt. —

b) In allen Fällen, wo vermöge der Theatergesetze die augenblickliche Entlassung mit Verlust der Pension festgesetzt ist, und die Theater-Direction diese Strafe zuerkannt hat.

c) Wenn jemand eines Polizey- oder Criminal-Verbrechens durch Untersuchung der öffentlichen Behörden schuldig erkannt wurde.

d) Durch heimliche Entweichung, oder eigenmächtige Lossagung von dem Engagement, selbes möge contractmässig seyn, oder nicht —

e) Durch schriftliche oder mündliche Beleidigung gegen die Direction des Theaters, oder die Vorgesetzten dieses Pensions-Institute.

§. 17. In allen gedachten Fällen, da nämlich ein Mitglied seine Theilnahme an diesem Institute verwirkt, ist dasselbe ein- für allemal zum Wiedereintritte für unfähig erklärt.

Zweyter Abschnitt

Einkünfte des Instituts.

§. 1. Jedes an dem Pensions-Institute theilnehmende Individuum hat bey seinem Eintritte alsogleich, oder längstens binnen sechs Monaten 5 pro Ct. seines jährlichen Gehaltes in wöchentlichen Abzugsraten an die Instituts-Kasse abzuführen, und von jedem Gulden seinem wöchentlichen Gehalts vier Kreutzer als laufenden Beytrag zurückzulassen.

§. 2. Wer in einen höhern Gehalt vorrückt, bezahlt für die erhaltene Zulage, von der Zeit seines ersten Eintritts gerechnet, von jedem Gulden der Erhöhung vier Kreutzer, sammt dem betreffenden 5 pr. Ctigen Beytrage, entweder sogleich, oder längstens binnen 6 Monaten, an die Kasse, um nach Masse seines höheren Gehaltes pensionsfähig zu werden. ***)

§. 3. Die Direction des Theaters bewilligt, zur Gründung und Erhaltung dieses Instituts, jährlich zwey Einnahmen, davon die erste im Frühjahre, die zweyte im Herbste, in der ersten Vorstellung eines Schauspiels oder einer Oper Statt haben soll.

*) Dieses Statut kann nur durch die angesuchte allerhöchste Bestätigung seine rechtskräftige Wirksamkeit erhalten.

**) Diese Beschränkung ist keineswegs drückend, denn entweder ist das Instituts-Mitglied wegen gänzlicher Dienstunfähigkeit oder zur Belohnung seiner 25- oder 30jährigen Dienstleistung pensionirt worden. — Im ersteren Falle ist es auch für jedes andere Theater unfähig, im letzteren Falle aber kann es bey dem Theater an der Wien fortdienen, und wird, nebst seiner systemmäfsigen Gage, auch die ihm gebührende ähnliche Pension dafür beziehen.

***) Jedoch bleibt es jedem Mitgliede des Instituts unbenommen, sich mit seiner ursprünglichen früheren Pension zu begnügen, ohne in dem Falle einer erhaltenen Gage-Vermehrung verpflichtet zu seyn, einen grössern Antheil an dem Institute zu nehmen. —

§. 4. Für jedes, vom 1sten Januar 1811 an, in diesem Theater bewilligte Benefice, welches keinem andern wohlthätigen Zwecke gewidmet ist, hat der Empfänger 200 Fl. an die Instituts-Kasse zu bezahlen.

§. 5. Von allen, dem Pensionsfonds angewiesenen Zuflüssen, folglich auch von den sämmtlichen Beyträgen der einzelnen Theilnehmer, kann nichts mehr zurück vergütet werden, sondern alle diese Zuflüsse bleiben ein Eigenthum des Instituts. — Der einzige Fall wird ausgenommen: wenn die Direction ein, dem Institute beygetretenes Individuum während der ersten zehn Jahre, folglich vor der Epoche des wirklichen Anspruches auf einen Pensions-Genuss, entlässt, und dasselbe nicht, vermöge der Gesetze, den Verlust seiner Einlagen verwirkt hat. — In einem solchen Falle wird ihm seine ganze, an die Instituts-Kasse gemachte Einlage, jedoch ohne Interessen-Vergütung, sogleich bey seinem Austritte zurückbezahlt. —

§. 6. Wenn ein von diesem Theater abgegangenes Individuum neuerdings engagirt würde, und diesem Institute wiederum beytreten wollte, so hat dasselbe alle Rückstände seit seinem Abgange, nebst den Interessen zu 5 pr. Ct. zu entrichten.

§. 7. Ein vormals abgedankter, und wiederum angestelltes Individuum, das seine sonstigen Einlagen zurück empfing, hat dieselben vom Anfange seiner ersten Anstellung, sammt den Interessen zu 5 pr. Ct. nachzutragen.

(Der Beschluss folgt.)

KURZE ANZEIGEN.

Skolien, (Tischlieder) als sechs dreystimmige Canons in Musik ges. von J. O. H. Schaum. Herausgegeben von B. A. Weber. Berlin, b. Schlesinger. (Preis 14 Gr.)

Ein empfehlenswerther Beytrag zur musikal. Unterhaltung fröhlicher Cirkel! Die Stimmen sind ohne bedeutende Schwierigkeiten und so melodiös geführt, als es dergleichen Compositionen zulassen, auch die Harmonie ist nicht leer ausgegangen, und der Satz rein. Von einerley Gattung müssen aber sämmtliche Stimmen seyn, nämlich entweder drey Soprane oder drey Tenore; denn da dies Werkchen nur Canons im Einklange, und zwar ohne Instrumentalbegleitung, enthält, und hier und da eine reine Quartenfolge vorkommt: so würden bey verschiedenen Stimmen, nicht nur verbotne Quintenfortschreitungen, sondern auch manche nicht gut fundirte Accorde entstehen. Als Zugabe wird auf dem Titelblatte noch ein kurzer vierstimmiger *Canone in corpo* von 4 Takten mitgetheilt, der wahrscheinlich den Hrn. Herausgeber zum Verfasser hat, und seiner natürlichen Einfachheit wegen hier eine Stelle finden mag.

Wer nicht liebt Wein, Weib und Ge- sang, der
bleibt ein Narr sein Le- be- lang

Die Erwartung. Ballade von Schiller, in Musik gesetzt von J. Gänsbacher. Op. 7. der Gesangstücke. Bonn, b. Simrock. (Pr. 2 Francs.)

Der Hr. Verf. hat es gefühlt, dass es keine leichte Aufgabe sey, dies Schillersche Gedicht in Musik zu setzen: er hat daher auch bey der Ausarbeitung der Musik keinen Fleiss gespart, und vorzüglich in der Pianoforte-Begleitung einen bedeutenden Aufwand von Kunstmitteln gemacht. Grösstentheils ist es ihm gelungen, etwas Nichtgewöhnliches und der Poesie Entsprechendes zu liefern; hin und wieder ist die Composition aber freylich auch ziemlich gesucht ausgefallen, weil sie einen so hohen Rang neben einem solchen Gedichte behaupten wollte. Der Gesang ist übrigens durchgängig stimmgerecht, und ohne Coloraturen, erfordert aber dessen ungeachtet, der Intonation wegen, einen geübten Musiker, so auch die Pianoforte-Begleitung, die zwar durchaus practicabel, aber doch nicht ohne alle Schwierigkeiten ist.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten July. | Nº. 29. | 1813.

Recension.

1. *Ouverture d'Egmont etc. par L. van Beethoven, à grd. Orch.* Op. 84. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)
2. *Entr'Actes à grd. Orchestre par L. van Beethoven.* (*Musik zu Göthe's Egmont.*) Op. 84. (Preis 2 Thlr.)
3. *Ouverture d'Egmont etc. pour le Pianoforte par L. v. Beethoven.* (Pr. 12 Gr.)
4. *Gesänge und Zwischen-Acte zu Göthe's Egmont für das Pianoforte, von L. v. Beethoven.* Op. 84. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Preis 1 Thlr.)

Es ist wol eine erfreuliche Erscheinung, zwey grosse Meister in einem herrlichen Werke verbunden, und so jede Forderung des sinnigen Kenners auf das Schönste erfüllt zu sehen. Wahrscheinlich (Rec. sind die nähern Umstände gänzlich unbekannt) wurde B. zum Behuf der Darstellung des *Egmont* aufgefordert, die dazu gehörige Musik zu componiren, und er hat bewiesen, dass er gewiss unter vielen Componisten *der* war, welcher die zarte und zugleich kräftige Dichtung tief in seinem Innern auffasste: jeder Ton, den der Dichter anschlug, klang in seinem Gemüthe, wie auf gleichgestimmter, mitvibrirender Saite, wieder, und so bildete sich die Musik, die nun, wie ein, aus strahlenden Tönen gewobenes, leuchtendes Band, das Ganze durchschlingt und verknüpft. Um so mehr ist diese Composition ein hoher Gewinn für die Kunst, als wirklich, sonderbarer Weise, ein grösseres Göthesches, für die Musik, oder auch nur für den musikalischen Schmuck berechnetes Werk, sich noch keiner gelegenen, classischen Composition zu erfreuen hat. So einzig z. B. ein Meister der Tonkunst manches genialische Lied von Göthe gesetzt hat, so wahrhaft classisch in dieser Art die Gesänge zum *Wilhelm Meister* gerathen sind: so misslungen ist doch die Musik der überaus zarten, lieblichen, dem Componisten recht in die Hand gearbeiteten *Claudine von Villa Bella*. Rec. darf dies frey sagen, da das Publicum durch gänzliches Nichtbeachten und Vergessen längst über die Composition den Stab gebrochen hat. Die *Lila*, so wie der *Triumph der Empfindsamkeit*, beydes vielleicht mit geringer Aenderung herrliche Operntexte, sind, so viel Rec. weiss, niemals componirt worden. Die Musik zu *Erwin und Elmire* ist veraltet, und nur die lustige, echt italienische Buffonade, *Scherz, List und Rache*, erinnert sich Rec. vor mehreren Jahren in Posen von der Gesellschaft des Schauspiel-Directors, Carl Döbbelin, die sich damals dort befand, mehrmals mit der gerathenen Composition eines unbekannten Meisters aufführen gehört zu haben. Partitur und ausgeschriebene Orchesterstimmen sollen nachher zufällig verbrannt und durchaus nicht mehr zu haben gewesen seyn. — Mancher gute Componist der neuesten Zeit ist um Operntexte verlegen: möge er sich doch zu den classischen Werken des grossen Dichters wenden, und durch eine Composition, in der wahre Begeisterung glüht, den noch nicht gewonnenen Kranz zu erringen suchen. — Rec. kommt, nach dieser Abschweifung, die ihm wol erlaubt war, zu dem vorliegenden Werke selbst. —

Das, was in Göthe's *Egmont* eines jeden Gemüth vornämlich tief anregen muss, ist Egmonts und Clärchens Liebe. Ueber ihre enge Umgebung hoch erhaben, kann das herrliche Mädchen sich nur mit einer Inbrunst, die wahrhaft überirdisch, die kleinlichen Verhältnisse des Lebens verachtend, über alles diesseits hinausschreitet, an den Helden des Vaterlandes fest anschliessen — nur in *ihm* leben; und, ohne dass sie es deutlich ahnet, ist sie ihm selbst das höhere Wesen, das das himmlische Feuer nährt, welches in seiner Brust für Freyheit und Vaterland lodert. Seinen Tod will das Verhängnis, wenn der höchste seiner Wünsche erfüllt werden soll: aber

sie geht ihm voran, und in himmlischer Verklärung, als die Freyheit selbst, sichert sie ihm den herrlichen Lohn seines Martyrerthums zu. Er erkennt, dass die beyden süssesten Freuden seines Herzens vereinigt sind, dass sie für die Freyheit steht, für die er lebte und focht, und muthig geht er dem Tode entgegen, da er noch kurz vorher von der „süssen, freundlichen Gewohnheit des Daseyns und Wirkens“ nicht scheiden mochte. Mancher Componist hätte eine kriegerische, stolz daher schreitende Ouverture zum *Egmont* gesetzt: aber an jene tiefere, echt romantische Tendenz des Trauerspiels — kurz, an Egmonts und Clärchens Liebe, hat sich unser einziger Meister in der Ouverture gehalten. In der düstern Tonart, F moll, spricht sich eben so Clärchens schwärmerische Liebe aus, als in den verwandten Tonarten, As dur und Des dur, die überirdische Verklärung in hellem Leuchten erglänzt. — Die Ouverture fängt mit einem *Sostenuto*, ¾ Takt, und dem von allen Instrumenten, mit Ausschluss der Pauke und der kleinen Flöte, ausgehaltenen F an, und dann tritt ein choralmässiger Gedanke ein, der in seiner hohen Einfachheit von der herrlichsten Wirkung ist, indem er, wie man es von dem genialen Componisten schon gewohnt worden, den Charakter des Ganzen im voraus getreulich verkündigt.

Violini
marcato
Viole e Bassi.

Schon im funfzehnten Takte tritt das Thema des folgenden Allegro in Desdur ein, welches alsdann im ¾ Takt 25 Takte darauf die erste Violine und das Violoncell anfangen:

Violoncelli all' 8va.

In derselben Einfachheit, wie er angefangen, erhält sich der Componist die ganze Ouverture hindurch indem die beyden Themata des *Sostenuto* oft wiederkehren und sich mit dem Allegro verweben. Rec. kann ohne weitere Entwicklung des Einzelnen, von dem er nur sagen darf, dass es sich ganz nach der classischen Manier des Meisters zum Ganzen verschlingt und ordnet, den Leser auf das aufmerksame Anhören der gediegenen Composition verweisen. Er glaubt nämlich, die Tendenz, nach der der Meister arbeitete, so richtig aufgestellt zu haben, dass dem, von der Ouverture ergriffenen Zuhörer bey manchen Reden Clärchens, vorzüglich gleich in der ersten Scene mit Brackenburg und der Mutter, und noch in den ersten Scenen des fünften Acts, die in das Innerste dringenden Töne der Klage, so wie die, das höhere Leben verkündenden Accorde bey den Uebergängen in die, dem Haupttone in Moll verwandten Durtonarten, von selbst wiederklingen werden. Rec. erwähnt in dieser Hinsicht nur den Gedanken, der von dem 18ten Takte des Allegro anhebt, so wie den Uebergang in As dur im 82sten Takte, und die enharmonischen Verwechslungen nach der Wiederholung des Thema, das im *Sostenuto* vorkam:

Am Schluss des Allegro tritt noch einmal dieses Thema in der Haupttonart F moll ein und nun erstirbt der Satz in ppp von Hoboe, Klarinette und Fagott ausgehaltenen Accorden

Oboe.
ppp
Clarinetti.
ppp
Fagotti
ppp

Aber nun hebt, erst pp, dann immer steigend und steigend, ein *Allegro con brio*, F dur, an, das, kriegerisch und lärmend, sich zunächst auf die tumultuarischen Auftritte im Anfange des Stücks bezieht, und womit die Ouverture schliesst. Auch dieses letzte Allegro ist, ohne alle contrapunktischen Wendungen, einfach gehalten, und nur ganz, wie es seyn soll, auf den richtigen Effect berechnet.

Zum ersten Acte gehört noch das Liedchen: Die Trommel gerühret etc. Die Melodie ist sehr einfach, F moll, ¾ Takt, nur erhält sie eine sehr pittoreske Begleitung durch die wirbelnde Pauke, die anschlagende kleine Flöte, und durch die kurzen Accorde der Klarinetten, Fagotte und Hörner. Für die Operette würde das Lied ein Meisterstück seyn;

für das Schauspiel ist es, nach des Rec. Meynung, viel zu sehr gesucht! Es ist unmöglich, wenn in der Oper irgend ein anderes Motiv zum Singen gesucht wird, als das, was überhaupt der ganzen Oper zur Basis dient, nämlich, der erhöhte poetische Zustand, welcher bewirkt, dass des Menschen Sprache in leidenschaftlichen Augenblicken von selbst Gesang wird. Alle die: „Wollen wir nicht ein Liedchen singen?" „Singe einmal mein Leiblied, liebe Tochter" u. s. w. sind daher ungemein lächerlich, da sie in der Oper selbst die Oper vernichten. Im Schauspiel dagegen soll das Lied wirklich ein Lied seyn, wie man es wol im Leben anstimmt, und da vernichtet die Mitwirkung des Orchesters, als etwas ganz fremdartig Hinzutretendes, den eigentlich beabsichtigten Effect des Ganzen. Hört man daher, wenn Clärchen im stillen Hause ein Kriegslied vom Rühren der Trommel und Ertönen des Pfeifchens singt, beydes wirklich: so ist es, als würde man plötzlich aus dem Stübchen, in das zu schauen vergönnt war, hinausgerissen in ein freyes Blachfeld, auf dem Brackenburg und Clärchen in weiter Ferne verschwinden. Rec. würde zu solchen, in Schauspielen vorkommenden Liedern höchstens die Begleitung setzen, welche von den, auf dem Theater befindlichen Personen, wenigstens scheinbar, ausgeführt werden kann.

„Stirb Armer! Was zauderst du? (Er zieht ein Fläschchen aus der Tasche.) Ich will dich nicht umsonst aus meines Bruders Doctorkästchen gestohlen haben, heilsames Gift! du sollst mir dieses Bangen, diese Schwindel, diese Todesschweisse auf einmal verschlingen und lösen" —

Mit diesen Worten des unglücklichen Brackenburg schliesst bekanntlich der zweyte Act, und auch diese Klage, so sehr verschieden von Clärchens Schmerz, hat der Componist in dem Zwischenact sehr sinnig in Tönen darzustellen gewusst. Brackenburg, ein braver, tieffühlender, aber für die Verhältnisse, in die ihn das Verhängniss warf, viel zu weicher Jüngling, sucht mehr in dem Gedanken, sich den Tod zu geben, Trost, als dass er ihn wirklich auszuführen Kraft und Muth haben sollte. Er hat sich schon in das Wasser gestürzt, aber wieder durch Schwimmen gerettet; er führt Gift bey sich, das ihm Clärchen scherzend wegnimmt: als sie aber schon hingeschieden und ihm den Ueberrest des tödtenden Tranks gelassen, wählt er doch das Leben. Ein Andante, A dur, mit einem weichen Thema, mahlt in abgebrochenen Sätzen sehr treffend Brackenburgs Zustand.

Violini

Fagotti Corni

Viole e Violoncelli. Viole

Die Klage verhallt in einzelnen Tönen, und nun fangen die Violoncelle in Sechzehntheilen das *Allegro con brio*, A dur, an, welches die innere Gährung im Volke, die Unruhe, die Bestürzung der Gemüther, wie sie die ersten Scenen des zweyten Acts darstellen, bezeichnet.

Das merkwürdige Gespräch Oraniens mit Egmont, worin dieser die warnende Stimme des Freundes nicht hören mag, schliesst den zweyten Act, und ein *Larghetto*, Es dur, mit anschlagenden Hörnern und Pauken, mahlt nicht allein Egmonts grosses, jedes kleinliche Misstrauen verachtende Gemüth, sondern führt auch in gleichem Gange zu dem dritten Act, der wieder mit Staatsverhandlungen beginnt. — Rücksichtlich des Liedes: Freudvoll und leidvoll — bezieht sich Rec. auf das, was er bey dem ersten Liede bereits gesagt hat und muss nur hinzusetzen, dass auch, in Hinsicht der Melodie, ihm dieses Lied zu gedehnt, zu opernmässig behandelt zu seyn scheint. Viel besser, und, in der höchsten Einfachheit, mit dem tiefsten, innigsten Gefühl, hat es Reichardt gesetzt. Der Schluss der beethovenschen Composition artet beynahe ganz in eine Arie aus. —

„So lass mich sterben, die Welt hat keine Freuden auf diese!" ruft Clärchen, und ein jauchzender Satz, *Allegro*, C dur, tritt ein: aber schon im zweyten Takt eine Fermate; die Hoboe macht eine Cadenz, wieder ein rauschender Takt, und die Hoboe hat eine zweyte Cadenz. — Wäre es nicht ein glücklicher Gedanke gewesen, hierauf die Melodie des Liedes: Freudvoll und leidvoll — eintreten zu lassen? — In der That hat der Anfang des *Allegretto* auch Aehnlichkeit mit jenem Thema, weicht aber gleich ganz ab. — Der darauf folgende Marsch ist in der That ein Meisterstück. Es hat so etwas Feyerliches, Grauenvolles, selbst, in den stärkern Stellen, furchtbar Fröhliches, dass man

Alba's Miethlinge, sich auf Raub und Mord freuend, einrücken sieht. Der Marsch währt in C moll noch fort, wenn der Vorhang schon aufgezogen ist, und indem er in kleinen, abgebrochenen Sätzen ersterbt, schliesst er sich der dramatischen Handlung, die nun beginnt, nämlich der Darstellung des beängstenden Zustandes der Bürger, auf das Beste an.

„Diess war die Absicht? diess hast du mich berufen? — Bin ich denn wehrlos?“ — Diese Worte Egmonts hört man noch in den ersten drey Takten, womit der vierte Zwischenact beginnt.

Poco sostenuto e risoluto.

Corni in Es

Trombe in B.

Violini

(Flaut. Ob. Clar.)

Viole e Bassi

Das folgende *Larghetto*, ¾ Takt, mit der dumpf anschlagenden Pauke, verkündigt den Untergang des Helden; das darauf folgende *Allegro agitato* bezieht sich aber ganz auf Clärchens Zustand und auf die ersten Scenen des folgenden, fünften Acts. Rec. setzt den, in den einfachsten Tönen Herz und Gemüth ergreifenden Schluss her, während dessen der Vorhang schon aufgezogen und Clärchen mit Brackenburg schon aufgetreten ist.

Clarinetti in B

Fagotti

Die rührendste Klage spricht die Musik aus, welche Clärchens Tod bezeichnet. Es ist ein *Larghetto*, D moll, ⁶⁄₈ Takt, welches die Hörner allein pp. anfangen. Dann treten Hoboen, Klarinetten, später die Fagotte, und erst im siebenten Takte die Saiteninstrumente hinzu. Beym Verlöschen der Lampe schlagen wieder die Hörner allein, und endlich zu dem, von Hörnern und Klarinetten ausgehaltenen D moll-Accord, die Saiteninstrumente einzelne Töne *pizzicato* an. Das Ganze ist in dem tiefsten Sinn des Dichters, der hier die Mitwirkung der Musik ausdrücklich in Anspruch nahm, aufgefasst und dargestellt.

In der Schlussscene hat der Componist, von der Stelle an, wo der Dichter Musik vorschreibt — nämlich als Egmont sich auf Ruhebett setzt, um zu schlafen — Egmonts Reden melodramatisch behandelt, und, nach Rec. Meynung, sehr wohl gethan. Die musikalischen Phrasen, welche die Reden unterbrechen, sind, mit Einsicht, nicht im mindesten hervorstechend, sondern ganz den Worten sich anschmiegend, behandelt; von irgend einer bunten Mahlerey ist gar nicht die Rede. Im lichtvollen A dur-Accord, und zwar in Sechzehntheiltriolen der Blasinstrumente, wird die himmlische, glänzende Erscheinung der Freyheit verkündigt. Die weitere Musik ist der vorgeschriebenen Pantomime angemessen, vorzüglich mahlerisch aber von da an, wo die Erscheinung dem schlafenden Helden andeutet, dass sein Tod den Provinzen die Freyheit verschaffen werde, und ihm den Lorbeerkranz des Siegers reicht. Die Trompete fällt ein und eine Art kriegerischer Marsches, jedoch in einfachen, gehaltenen Accorden, deckt mit hohem Pathos die Apotheose des, siegreich für die Freyheit fallenden Helden aus. Man hört die Trommel; bey dem *piu allegro*, in dem die Bläser Achteltriolen anschlagen, verschwindet die Erscheinung und der Satz zerfliesst in einzelnen Noten. Ganz in dem Sinne des Dichters schliesst der Componist mit einer rauschenden Symphonie, die nur 55 Takte lang, und beynahe ganz aus Schlussfiguren gewebt ist. —

Man ist sonst in beethovenscher Instrumental-Musik an eine reiche Ausbeute genialischer contrapunktischer Wendungen, kühner Ausweichungen u. s. w. gewöhnt: wie sehr der Meister aber mit seinem Reichthum hauszuhalten und ihn zu rechter Zeit zu spenden versteht, beweiset die hier in Rede stehende Composition, die, ohne im mindesten für sich selbst glänzen zu wollen, ganz dem Sinne des Dichters folgt, und sich seiner Tendenz anschmiegt. Rec. bemühte sich daher auch, die gelungene ästhetische Behandlung des, dem Componisten

gegebenen Stoffs gehörig ins Licht zu stellen und zu würdigen.

Die Klavier-Auszüge der Ouvertüre und der Zwischenacte sind zweckmässig, mit Geschmack und Einsicht eingerichtet; sie verdienen in den Händen jedes sinnigen Liebhabers der Tonkunst zu seyn, so wie jede Theater-Direction, die den *Egmont* zu geben Willens ist, sich in den Besitz der beethovenschen Musik setzen sollte, da sie, mit dem Ganzen so innig verschmolzen, und als wesentlicher Theil desselben, der durchaus nicht fehlen darf, anzusehen ist.

M i s c e l l e n.

1.

Pensions-Institut des k. k. priv. Theaters an der Wien.

(Beschluss aus der 28sten No.)

---

§ 8. Wenn gegen alle Wahrscheinlichkeit mit einem Male so viele Pensionisten entstehen sollten, dass die Einkünfte des Fonds nicht hinreichten, um allen die statutmässige Pension abzureichen, so ist das Deficit von sämmtlichen Pensionen nach Maasgabe gleicher Procente so lange abzuziehen, bis neue Fondszuflüsse die Ergänzung der Pensionen zulassen. *)

§ 9. Die Theater-Direction erhält nach den ersten fünf Jahren der Dauer dieses Instituts, das ist, mit dem 1sten Jan. 1818, das Recht, der im Alter über 35 Jahre vorgerückten Individuen fünf Jahre an der Pensionsfähigkeit nachzusehen, indem sie für dieselben die Beyträge auf solche Zeit sammt den 5 pr. Ct. Interessen entrichtet. — Doch soll dieser Fall selten, und nur eine besondere Begünstigung für bereits angestellte, verdienstvolle, oder rühmlichst bekannte, neu anzustellende Individuen seyn.

§. 10. Die zum Pensionsfonde eingehenden Gelder, selbe mögen woher immer her entspringen, sind, sobald der Betrag die Summe von 100 Fl. erreicht, sogleich, und zwar auf unbestimmte kurze Zeit, wenigstens zu 4 pr. Ct. Interessen, entweder bey der octroirten Leihbank, oder bey der ungarischen Kanalbau-Gesellschaft, oder bey einem, hiesigen Orts allgemein accreditirten Handelshause fruchtbringend anzulegen.

Ueber diese successiven, kleinen Capitals-Anlagen hat sich die Verwaltung des Pensionsfonds von Monat zu Monat auszuweisen, und ist kein grösserer Kassenvorrath zu dulden, als welcher zur Bedeckung der laufenden Ausgaben in diesem Monate erforderlich ist. —

§ 11. Sobald die auf Conto current hinausgeborgten Capitalien auf einen Betrag von ein-, oder mehreren tausend Gulden anwachsen, hat die Verwaltung des Pensionsstandes dafür zu sorgen, dass dergleichen Capitalien geschwind möglichst gegen 5 pr. Ct. auf Realitäten gegen pupillarmässige Sicherheit, und zwar auf mehrere Jahre unaufkündlich angelegt werden. Dem Theater-Gebäude an der Wien, wenn auf dasselbe Gelder aufgenommen werden wollten, und die pupillarmässige Sicherheit vorhanden ist, gebührt der Vorzug vor allen übrigen Realitäten.

§ 12. Versteht es sich von selbst, dass die Interessen von diesen solchergestalt angelegten Capitalien eben so, wie alle übrigen Fondszuflüsse zu behandeln, folglich unverzüglich fruchtbringend anzulegen sind. —

§ 13. Auch wird der Verwaltung das Recht eingeräumt, grössere Summen auf den Ankauf einer Realität zu verwenden, wenn dadurch ein besonderer Vortheil für das Institut erreicht werden könnte.

§ 14. Die Einkünfte der jährlichen, von der Direction bewilligten 2 Benefice-Vorstellungen sind, sammt den hiervon abfallenden, zu Capital anwachsenden Interessen von jenen Summen, welche durch die Gegenanlage dem Fonds zufliessen, ganz abgesondert zu verrechnen, weil letztere ausschliessunge-

*) Es ist diese Vorsicht für alle mögliche Fälle bey einem solchen Institute nothwendig, obgleich bey diesem Pensionsfonde ein solches Deficit gar nicht zu besorgen ist, nachdem bey der Calculation die Einkünfte im Niedrigsten, dagegen aber die Ausgaben in den höchsten Summen angenommen worden. — Die Mitglieder dieses Instituts erhielten schon in der ersten Zeit des Bestehens dieser wohlthätigen Anstalt hierven die beruhigendste Ueberzeugung, nachdem in der Calculation die Einkünfte des ersten Jahres ohne Interessen auf 14,600 Fl. angenommen worden, während der Fonds nach dem Rechnungsabschlusse vom 31sten May vor. J., folglich vom 1sten Januar vor. J., als dem Beginnen dieses Instituts, binnen 5 Monaten schon ein zu 5 pr. Ct. fruchtbringend angelegtes Capital pr. 17,500 Fl. ertragen hat.

weise nur auf Pensionen verwendet werden dürfen, wo hingegen erstere nur zur vollständigen Bedeckung der Pensionen dienen sollen; jedoch wird ausdrücklich festgesetzt, dass der Rest jener Einkünfte, der nicht mehr als Capital fruchtbringend anzulegen kömmt, von der Theater-Direction nur auf andere wohlthätige Zwecke zum Besten der dem Institute einverleibten Glieder, als z. B. auf Ausdehnung der Pensionsfähigkeit auf Witwen und Kinder, auf Unterstützungen in Krankheits- oder andern Unglücksfällen etc. verwendet werden soll. *)

Dritter Abschnitt.

Verwaltung des Instituts.

§ 1. Die Verwaltung der ganzen Instituts-Geschäfte hat aus folgenden Mitgliedern zu bestehen:

a) Ein Präses, welcher entweder ein Mitglied der jetzigen Unternehmungsgesellschaft ist, oder von der Gesellschaft hierzu bestimmt wird.

b) Zwölf Beysitzer, wovon die eine Hälfte von der Theater-Unternehmungs-Gesellschaft ernannt, die andere Hälfte aber von sämmtlichen Theilnehmern des Instituts durch Mehrheit der Stimmen gewählt wird.

c) Ein Secretair, welcher, nebst allen unter seiner Fertigung zu erlassenden Expeditionen, auch bey den Sitzungen das Protocoll zu führen hat.

d) Ein Buchhalter, welchem die Besorgung des sämmtlichen Rechnungswesens obliegt.

e) Ein Cassier, welchem unter der Mitsperre zweyer Beysitzer die Casse übergeben wird.

f) Ein Kanzellist, der die nöthigen Schreibereyen für den Secretair und Buchhalter zu besorgen hat.

g) Ein Kanzleydiener zur Besorgung der vorfallenden Bestellungen und Einladungen.

§ 2. Mit Ausnahme des Präses dürfen keine andern Individuen angestellt werden, als welche zugleich Theilnehmer des Instituts sind.

§ 3. Nur in ausserordentlichen, wichtigen Fällen hat sich der Ausschuss von zwölf Beysitzern zu versammeln. Die gewöhnlichen Sitzungen zur Besorgung der laufenden Geschäfte bestehen blos aus dem Präses, vier Beysitzern und dem Secretair. Die Theater-Unternehmungs-Gesellschaft hat von ihren benannten sechs Beysitzern zwey zu den kleinern Sitzungen zu bestimmen, so wie die ganze Instituts-Gesellschaft von ihren gewählten sechs Beysitzern ebenfalls zwey in gleicher Absicht zu bestimmen hat.

§. 4. Die sämmtlichen Beysitzer sind von Jahr zu Jahr neu zu wählen, oder zu bestätigen.

§. 5. Bey der ersten Benennung hat die Rangordnung nach den Dienstjahren zu geschehen, später eintretende Beysitzer haben den früher eingetretenen nachzustehen.

§. 6. Bey den grossen sowohl, als bey den kleinern Sitzungen hat die Mehrheit der Stimmen zu entscheiden; jedoch gebühret dem Präses das Recht, wenn in kleineren Sitzungen ein Gegenstand wider seine Meynung entschieden werden wollte, die Entscheidung zu suspendiren, und den Gegenstand in einer grossen Versammlung neuerdings in Vortrag zu bringen. —

§. 7. Monatlich muss wenigstens ein Mal eine Sitzung des kleinern Administrations-Ausschusses gehalten werden, wobey die Rechnungen des verflossenen Monats zur Einsicht und Prüfung vorgelegt, zugleich aber auch alle Geschäfte, die von dem Präses nicht zum Vortrage bey einer vollen Ausschuss-Versammlung bestimmt werden, vorgetragen, und entschieden werden müssen.

§. 8. Der Präses kann ausser der fortgesetzten monatlichen Sitzung des kleinen Ausschusses, auch zu jeder andern Zeit, nach seinem Gutbefinden, entweder kleine oder grosse Sitzungen anordnen, jedoch muss am Ende des Monats Jenner eines jeden Jahres eine grosse Sitzung, wobey alle zwölf Beysitzer erscheinen müssen, gehalten werden, wobey die Totalrechnung vom verflossenen Jahre über sämmtliche Empfänge und Ausgaben des Instituts-Fonds vorgelegt, geprüft, und durch die Unterschrift des Präses und der Beysitzer beygefügt werden müssen. —

§. 9. Der Secretair, Buchhalter, Cassier, Kanzellist und Kanzleydiener erhalten für ihre Mühewaltungen aus dem Institutsfonde bestimmte jährliche Remunerationen, den drey ersten Instituts-

*) Bey der bekannten Liberalität der, durch den Hang zur Wohlthätigkeit ausgezeichneten Einwohner dieser Hauptstadt, haben die Eigenthümer des Theaters an der Wien diesem Institute durch die Bewilligung zweyer Beneficen-Vorstellungen einen mächtigen Vorschub gegeben, und bey dem sich jetzt schon ergebenden Ueberschusse an Einkünften ist man allerdings zur angenehmen Hoffnung berechtigt, vielleicht schon in einigen Jahren die Pensionsfähigkeit auch auf arme Witwen und Waisen dieses Theaters ausdehnen zu können.

Beamten werden eigene Instructionen zur Richtschnur bey ihren Dienstleistungen mitgegeben werden. —

§ 10. Folgende Gegenstände muss der Präses in den grossen Ausschuss-Sitzungen in Vortrag bringen

a) Ankauf einer Realität für Rechnung des Instituts-Fonds.
b) Verwirkung der Pension in einem der, in der ersten Abtheilung festgesetzten Fälle.
c) Verlängerung des Termins zur Bezahlung des ursprünglichen Beytrags.
d) Capitals-Anlagen für Rechnung des Instituts-Fonds, welche die Summe von 20,000 Fl. übersteigen.
e) Herausbezahlung eines entlassenen Mitgliedes mit seiner an den Fonds gemachten Einlage.
f) Entlassung eines, bey der Instituts-Administration angestellten Beysitzers oder Beamten, mit Ausnahme des Secretairs, welchen der Präses oder die Mitglieder des Instituts allein zu wählen, folglich auch zu entlassen berechtigt ist.
g) Festsetzung eines neuen Statuts für das Institut, in so weit selbes nicht mit den derselben festgesetzten Statuten im Widerspruche stehet, weil ein solcher Fall allen Mitgliedern des Instituts durch ein schriftliches Circular vorgetragen, und durch die Mehrheit der Stimmen entschieden werden müsste.

§ 11. Damit ein von dem Institute ausgefertigtes Instrument für dasselbe verbindlich sey, wird, nebst der Unterschrift des Präses, auch die Mitfertigung zweyer Beysitzer erfordert. —

Die bey der Manipulation der Casse und übrigen laufenden Geschäfte nothwendigen Vorschriften werden, sobald einmal der Administrations-Ausschuss organisirt seyn wird, bestimmt werden.

2.

Es ist so oft gerügt worden, wie schädlich es bey jedem, und namentlich auch beym Musikunterricht sey, für die ersten Unterweisungen mittelmässige, und nur nach beträchtlichen Fortschritten des Schülers wahrhaft gute Lehrer anzunehmen. Gleichwol lassen es bey weitem die meisten Aeltern beym gewöhnlichen Schlendrian. Vielleicht überzeugt manche, die den Zuredungen unserer Kenner widerstehen, das Wort eines herrlichen alten Römers, wovon ich wenigstens einige Buchstaben darum hieher setze, zumal da wir, den Hauptsachen nach, nichts Besseres, und gewiss auch nichts besser, darüber vorbringen können. *Quintilian*, *Instit. III.* sagt: Ich muss auch etwas von der Meynung derer sagen, die gute Lehrer haben können, und doch im Anfange mittelmässige wählen,

„tanquam instituendis artibus magis sit apta mediocritas praeceptoris, cum ad intellectum atque imitationem facilior, tum ad suscipiendas elementorum molestias minus superba. Qua in re mihi non arbitror diu laborandum, ut ostendam, quanto sit melius optimis imbui, quantaque in eluendis, quae semel insederint, vitiis, difficultas consequatur: cum geminatum onus succedentes premat, et quidem dedocendi gravius ac prius, quam docendi. Propter quod Timotheum, clarum in arte tibiarum, ferunt duplices ab iis, quos alius instituisset, solitum exigere mercedes, quam si rudes traderentur. Error tamen est in re duplex: unus, quod interim sufficere illos minores existimant, et bono sane stomacho contenti sunt, quae, quanquam et ipsa reprehensione digna, securitas tamen esset utcunque tolerabilis, si ejusmodi praeceptores minus docerent, non pejus: alter etiam frequentior, quod eos, qui ampliorem dicendi facultatem sunt consecuti, (Quintil spricht zunächst von Lehrern in der Redekunst,) non putant ad minora descendere, idque interim fieri, quod fastidiant praestare hanc inferioribus curam, interim, quia omnino non possint. Ego porro eum, qui nolit, in numero praecipientium non habeo, posse autem maxime, si velit, optimum quemque contendo, primum, quod eum, qui eloquentia caeteris praestet, illa quoque, per quae ad eloquentiam pervenitur, diligentissime percepisse credibile est, deinde, quia plurimum in praecipiendo valet ratio, quae doctissimo cuique plenissima est, postremo, quia nemo sit in majoribus eminens, ut eum minora deficiant: nisi forte Iovem quidem Phidias optime fecit, illa autem, quae in ornamentum operis ejus accedunt, alius melius elaborasset, aut orator loqui nesciet, aut leviores morbos curare non poterit medicus praestantissimus!" — Die weitere Ausführung muss man im Werke selbst lesen; nur der Schluss stehe noch hier: „Ea cura vel maxima est, ut optimo cuique praeceptori sit tradendus puer, quod apud eum discipuli quoque melius instituti, aut dicunt, quod melius non sit

instituta sunt, ut, si quid erraverint, statim corrigentur; et infectus die etiam probabit fuisse vitiosa, et placere auctoribus judicio suo coget." — —

Kurze Anzeigen.

III Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle, comp. par H. C. Ebell. Oeuv. 2. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Rthlr. 16 Gr.)

Rec. freut sich, das musikal. Publicum auf diese Quartetten, (G dur, D moll, und A dur) als auf eine sehr interessante Erscheinung aufmerksam machen zu können. Sie sind in einem soliden, mit gut ausgeführten Instrumenten reichlich ausgestatteten Style geschrieben, und sollen dabey — zum Beweise, dass der Verf. den Satz in seiner Gewalt habe — doch leicht und angenehm in das Gehör eines Jeden. Sollte Ref. eins der drey Quartetten vor den übrigen auszeichnen, — wobey jedoch die Wahl ziemlich schwer hält, da jedes seine eigenthümlichen Vorzüge besitzt, — so würde er das zweyte wählen; denn ob es gleich beynahe das einfachste unter allen ist, so hat es doch, wie es wenigstens Ref. scheint, etwas, das Gemüth ganz vorzüglich Ansprechende. Auch verdient den einen gefälligen, zweystimmigen Canon enthaltende Trio der ersten Menuett, so wie die, in das Presto des zweyten Quartetts eingewebte kleine Fuge, eine besondere günstige Erwähnung. Man glaubt, nach dem Vorstehenden, nichts weiter zum Lobe dieses wahrhaft gehaltvollen Werks hinzufügen zu dürfen, und wünscht dem einen recht weiten Wirkungskreis, der ihm auch, so bald es nur einigermassen bekannt seyn wird, gewiss nicht fehlen kann, da überdies, allenfalls einige Stellen des dritten Quartetts abgerechnet, keine grossen Schwierigkeiten darin enthalten sind, und es daher selbst für den grössten Theil der Dilettanten vollkommen ausführbar ist.

Swanilde, Romanze von Friedrich Kind, mit Guitarre comp. von J. H. C. Bornhardt. Braunschweig, bey Spehr. (Preis 16 Gr.)

Diese Gedicht, das durch seinen Inhalt zwar schwerlich befriedigt, aber durch viele reizende Bilder, einen wahrhaft romantischen Ton und a. g. vortreffliche Diction ungemein anzieht, ist vom Componisten ungefähr nach Art der Zumsteegschen Balladen, nur weit einfacher in jeder Hinsicht, und sonach der Gattung selbst angemessener, aber freylich auch nicht so eigenthümlich und nicht durch die Musik an sich so interessant, behandelt worden. Der Ausdruck ist nirgends verfehlt; (oder vielmehr, die Veranlassung dazu — denn alles kömmt hier auf den Sänger an, dem es aber auch im Uebrigen so äusserst leicht gemacht ist, dass er alle Aufmerksamkeit hierauf wenden und sich voller Freyheit bedienen kann;) die Declamation ist verständig, und, bis auf wenige Stellen, richtig; die Begleitung so leicht, als irgend möglich. Was letztere anlangt, hätte aber wol, ohne dass dem Sänger Eintrag gethan oder der Vortrag erschwert worden wäre, etwas mehr geschehen und mancher eigenthümliche Reiz des Instruments, besonders in ergreifenden Figuren, mehr benutzt werden können. Zu loben ist noch, dass der Componist sich im Gesange so enge Grenzen gesteckt hat, dass jede männliche oder weibliche Stimme bey nur mässiger Ausbildung ihn bequem ausführen kann.

XII Walzes p. le Pianoforte, comp. — — par C. Dumonchau. Oeuvr. 5n. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Die bekannten Peer'schen Walzer scheinen diesen als Muster gedienet zu haben, und wiewol sie ihnen in Lebendigkeit und Zierlichkeit nicht gleich kommen, sind doch mehrere, wie No. 2, 3, 4, 8, 10, ihnen noch nicht weit nachzustellen. Das eigentlich Nationale in diesem deutschen Tanze wird man von Franzosen so wenig verlangen, als von Deutschen das eigentlich Nationale in den französischen Romanzen. Diese Walzer scheinen ursprünglich nicht für das Instrument geschrieben, wenigstens ist alles demselben gemäss und bequem zu spielen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten July. N°. 30. 1813.

Mein erster Ausflug.

Erstes Bruchstück aus der Geschichte eines deutschen Virtuosen.

Sechs Gulden Reisegeld und eben so viel Empfehlungsbriefe in der Tasche, Fröhlichkeit, das Bewusstseyn guter Fortschritte in meiner Kunst, mithin Muth im Herzen, auch, wie ich wenigstens glaubte, einen ansehnlichen Fond Menschenkenntniss aus Knigge's *Umgang mit Menschen* zusammengelesen, im Kopfe — wie hätte ich zweifeln können, ich werde mich mit schönstem Erfolg durch die Welt schlagen? Auf dem Lustschloss unsers Herzogs, wo dieser sich den Sommer über aufhielt, wollte ich mein erstes Probestück ablegen.

Ich trat im Wirthshaus ein — ab, kann ich nicht sagen, da ich zu Fuss ging. Ich kleidete mich nach Vermögen; so wanderte ich wohlgemuth in den herrlichen Park. Es war Vormittag, etwa zehn Uhr: ein begeisternder Sommermorgen! Das erste Lebendige, das ich entdeckte, war ein etwas unscheinbarer Herr in blauem Oberrock, der auf einer Bank unter einer blühenden Linde sass und las.

Vergebung, mein Herr, dass ich Sie störe — redete ich ihn an; können Sie mir nicht sagen, wo ich den Herrn Kammerherrn von . . . finde?

Dort, im linken Flügel des Schlosses! antwortete er ziemlich kurz, nicht eben höflich, und wenig von seinem fatalen Buche abgewandt.

Ist er wol jetzt zu sprechen?

Das weiss ich nicht —

Das Benehmen des Mennes missfiel mir, als lieblos, verdross mich, als herabsetzend. Ich glaubte ihm einigen Respect einflössen zu müssen, und fuhr nicht ohne Nachdruck fort: Ich habe einen Empfehlungsbrief an den Kammerherrn, er soll mich dem *Herzog* vorstellen, und, wo möglich, noch heute!

Meine Absicht schien erreicht: der Mann sahe mich nun an, und fragte etwas achtsamer: Was wollen Sie beym *Herzog*?

Aha, dacht ich, nun ist die Reihe an mir, hohe Saiten aufzuziehn! Unterhalten will ich ihn, Vergnügen ihm machen! antwortete ich.

Womit?

Mit meiner Kunst und meines berühmten Lehrers Compositionen.

Sie sind ein reisender Musicus?

Der sich bestrebt, bald *Künstler* genannt zu werden!

Wie heissen Sie? wo sind Sie her?

Von . . ., und heisse . . . Wenn Sie Musik lieben, mein Herr, so ist Ihnen der Name von Seiten meines Vaters gewiss nicht ganz unbekannt.

Ich hab' ihn nie gehört. —

Das war mir denn doch zu stark für solch einen Herrn im blauen Oberrocke!

Nun, hoffentlich kennt ihn *der Herzog*, fiel ich etwas derb ein, wenn es nämlich wahr ist, was man sagt, dass der Musik versteht und liebt!

Zum Glück des Herrn ging eben ein Bedienter vorbey — er würde sonst noch manche nachdrückliche Rede haben hören müssen: diesem winkte er, sagte ihm etwas beyseite, und schloss dann, gegen mich gewendet und sein Buch wieder aufnehmend: Der wird Sie zum Kammerherrn bringen! —

Ziemlich verstimmt wandelte ich dem Burschen nach, und viele strafende Stellen aus meinem Knigge über das Leben an Höfen und mit Höflingen fielen mir ein. Gewiss war das auch so einer von den Untersten, und „darum nur desto mehr aufgebläht durch Leerheit und Dünkel", desto mehr „besessen von Neid, Kabale und Verkleinerungssucht" — O Gott, wenn doch deine Menschen nur erst recht rein wären und edel, Brüder ihrer Brüder, und — die himmlische Kunst freudig belohnten! So seufzte ich gerührt. Darüber waren wir ins Schloss gekommen, dessen Pracht und Schmuck mich ein wenig verblüffte.

st Gutsch

Wir stiegen die Treppe hinauf; der Bediente öffnete eine Thür, ging hinein, kam gleich zurück, liess mich eintreten, und ging seiner Wege.

Ich fand in dem grossen, glänzenden Zimmer einen schön frisirten, äusserst modisch und nett gekleideten Herrn. Nicht ohne Verlegenheit — es ging mir hier alles zu schnell, so Schlag auf Schlag — nicht ohne Verlegenheit begann ich, indem ich meinen Brief hervorzog: Hochwohlgeborner Herr Kammerherr ..

Der bin ich nicht, fiel der Herr ein, und lächelte dann auf eine gewisse, mir jetzt noch merkwürdliche Weise. Noch verlegner fuhr ich fort:

Ich hoffte doch dem Herrn Kammerherrn hier aufzuwarten —

Ganz Recht — er ist nur ein wenig spazieren gegangen. Lassen Sie sichs einen Augenblick mit mir gefallen. — Und dabey wieder jenes wunderliche, geheimnissvolle Lächeln, das mir jetzt etwas von feinem Spötteln zu verrathen schien.

Mit grösstem Vergnügen! erwiederte ich, und kaum war das Wort heraus, als mir das Blut schoss, und mir beyfiel, was ich bey Knigge über das „undurchsehende, meist menschenverschmähende Incognito der Grossen" gelesen hatte. Himmel! wenn es der Herzog selbst wäre! Ja ja; dieses zu Hause seyn in so glänzender Umgebung, dieses nicht zu versteckende Selbstgefühl, diese Leichtigkeit in vornehm- gefälligen Bewegungen, dies, eben dies Lächeln — Er ist es, und wahrlich, es soll einen Mann an dir finden! Verborgen will er seyn! gut! er bilde sich ein, er sey es! Du hast dabey die schönste Gelegenheit, ihm Dinge von einigem Gewicht zu sagen, wie du es sonst nicht wagen durftest.

Das ging mir blitzschnell durch den Kopf. Ich raffte mich zusammen, und versetzte, zwar bescheiden, doch, wie ich hoffte, unbefangen, wie folgt:

Ich komme mit den schönsten Erwartungen und in unbeschreiblicher Freude zu diesem berühmten Musensitz —

Ich würde doch rathen, beydes zu mässigen; wir müssen leider jetzt Oekonomie treiben —

O Gott, daran denk ich nicht! Ich werde den allverehrten Fürsten, unsern Landesvater, sehen, werde ihn durch meine Kunst einige Stunden erheitern; werde manch weises, vielleicht auch ein gnadenvolles Wort aus seinem Munde hören, und dann, durch alles dies erhobener, gefestigter und gegründeter hinaus ziehen in die weite Welt, die ich nicht kenne, die mich nicht kennt, die oft das Beste, das Einzige, was ich ihr seyn und leisten kann, nicht schätzt, nicht will ..

Hier stockte mein Mund, denn mein Gefühl stockte. Ich sprach das gewiss mit Innigkeit aus — ich empfand es ja so; aber das Auge meines Zuhörers, ungeachtet es unverrückt auf mich gerichtet war, schien doch auch gar nichts von Theilnahme an dem, was ich sagte — schien eher eine bewusstlose Zerstreuung und Geistesabwesenheit zu verrathen. Freylich mag ihm oft vorgelogen worden seyn, was dir jetzt tief aus der Seele quillt! So dacht' ich traurig, und es entstand eine kleine Pause. Diese brachte ihn zu sich selbst zurück. Er fragte:

Sie ... Sie sind also Virtuos?

Das darf ich nicht behaupten: man sagt aber, ich spiele gut.

Nun — ich spielte sonst auch ein ziemlich gutes Klavier. .

Dieser Ausdruck machte mich stutzen. Indess — „an deutschen Höfen spricht man schlecht," fiel mir aus meinem Knigge ein und beruhigte mich, indem der Herr, nachdem er eine Prise Tabak genommen, hinzusetzte: Leider hab' ichs aber nicht fortgesetzt. Ich kam zu früh in die Geschäfte, und ist man einmal auf einem Posten, so fehlt's an Zeit, wol auch an Laune —

Nicht ohne Gewicht erwiederte ich: Gleichwol scheint eben da die Kunst, ja die eigene Kunstübung, desto wohlthätiger zu werden! Ich will gar nichts davon sagen, wie herrlich es schon an sich ist, wenn die Grossen dem Schönen der Kunst durch selbsteigene Theilnahme einen neuen Kranz winden; wie sie es eben dadurch auch für die grössere Welt adeln, welche sonst es so selten zu erkennen und zu würdigen versteht: aber wo kann der ewig angestrengte Geist neuen Schwung, das endlich ermattende Herz neue Kraft hernehmen, wenn nicht eben ..

Allerdings! fiel der Herr ein. Ich hatte, aufrichtig gesprochen, nicht viel Lust zum Klavier. Den Generalbass hätt' ich lernen mögen. Aber das liess sich eben nicht wohl thun. Noch jetzt seh' ich mit Vergnügen zu, wenn unser ernsthafter Riese ihn im Orchester streicht. Schade, dass die Kapelle nicht hier ist. Sie hätten im Winter in die Residenz kommen müssen. Der Mann würde Ihnen gewiss auch gefallen haben. Aber, wie gesagt: ich kam früh in die Geschäfte; seinen Posten will man doch ausfüllen .. Ja, so geht's nun in der Welt!

Hier zuckte er die Achseln. Mir war zwar Manches dunkel in seiner Rede, meine Begierde aber, einige Feuerflocken in sein Herz zu werfen, liess mich bey Einzelnheiten nicht verweilen; vielmehr setzte ich von neuem an:

Traurig genug, dass es so geht — wenn auch für die grosse Seele, die dennoch bey alle dem wenigstens Sinn und Wohlwollen gegen die Kunst bewahrt — wenn auch für sie desto verzeihlicher, desto verehrungswürdiger! Darf aber ein junger, unerfahrner Mensch noch etwas hinzusetzen, so wird es vielleicht Folgendes seyn. Musste nicht bey dieser unaufhörlichen, schweren Anstrengung und Geschäftsthätigkeit…

Wird nicht erkannt! wird heut zu Tage nicht mehr erkannt!

O doch! doch! Wäre ich nur eben jetzt ein Mann von Gewicht, und könnte ich dann eindrucken —

Sehr obligirt! bestens verbunden! schob er schnell ein.

Und da meynte ich eben, sollte nicht selbst die Sorge für den Staat …

Er fiel mir von neuem ins Wort, und jenes zweydeutige Lächeln bekam noch etwas besonders Schalkhaftes: Ach, sagte er, mein lieber, junger *Ingenu*, die Sorge für den Staat ist es wahrlich nicht, die unser Einen jetzt so abtreibt, wird doch diese, bey der nun auch in Deutschland um sich greifenden neufränkischen Sitte, immer geringer und unscheinbarer…

Ich dachte hier an die Eroberungen, welche eben jetzt die damaligen Republikaner Frankreichs in Deutschland zu machen anfingen; und die Zutraulichkeit, sich selbst über so etwas gegen mich zu äussern, schmeichelte mir unendlich. Höchst frappirt hörte ich ihn aber hinzusetzen:

Ach, da war noch gute Zeit, als man von unser Einem nichts verlangte, als was Kleidung und Tafel angeht! Aber jetzt … Doch, da kommen der Herr Kammerherr! Und im Gespräch mit Seiner Durchlaucht!

Wie denn? wo denn? stammelte ich, aus den Wolken fallend.

Da! rief er schnell und deutete hinab. Geben Sie mir den Brief —

Da? da — der? der Herr im blauen Oberrocke?

Nun ja, sind Seine Durchlaucht, unser gnädigster Herzog. Vielleicht geruhen Dieselben mit herauf zu spazieren. Dann nützen Sie den Augenblick!

Damit eilte er hinaus; und ich — wie lang mein Antlitz, wie gross Mund und Augen mögen geworden seyn, wissen die Götter. Noch stand ich, wie vernichtet, als die Thür, eben von jenem meinem Gönner aufgerissen wurde und der Kammerherr hereinwachte — zum Glück, allein. Nur der Freund des Generalbasses trat leise hinter ihm drein, und ward mit einem: „die Chokolade!“ wieder hinaus gefördert.

Der Kammerherr hatte meinen Empfehlungsbrief in der Hand, warf einige Blicke hinein, und einen auf meine Jammergestalt. Nicht ohne Güte, oder Erbarmen, begann er: Sie sind mir sehr empfohlen. Es soll mir angenehm seyn, wenn ich mich Ihnen gefällig beweisen kann.

Bey diesen Worten bemächtigte sich meiner eine, nur aus dem Vorhergehenden erklärliche, wahrhaft dumme Rührung, die mir das Wasser in die Augen, aber kein Wort über die Lippen trieb. Ich bückte mich also nur einmal über das andre, und schlug die feuchten Augen zur Erde. Mit noch mehr Güte, oder Erbarmen, fuhr der Kammerherr fort:

Seine Durchlaucht haben die Kapelle nicht hier: wir können blos Quartett und Gesang beym Klavier veranstalten. Wenn *Serenissimus* geruhen, Sie zu hören — woran ich nicht zweifle: so genirt Sie das doch nicht?

Kaum konnte ich: Nein! hervorbringen.

Sie besitzen neue, noch ungedruckte Musik von Mozart, schreibt mir mein Freund. Haben Sie auch etwas von jener Art bey sich?

Das machte mir endlich ein wenig Luft. Ich verstand die Frage: ob ich etwas jener Art bey mir habe? gar zu wörtlich, und bezog sie auf den Moment. Schnell fuhr ich in die Tasche und langte mein Schreibtäfelchen heraus:

Bey mir habe ich freylich nur einige Kleinigkeiten, die der göttliche Mozart auf seiner letzten Durchreise für eine Freundin schrieb — ein Paar kleine, einfache Lieder: aber sie sind schön.

Hier kam auch jener, mir nun unaussprechlich fatale Patron zurück und brachte zwey Tassen Chokolade. Eine leise, freundliche Wendung des Kammerherrn gegen mich — Himmel! ich musste wirklich die eine ergreifen! Aber, weit entfernt, sie vor innerer Bewegung trinken zu können, vermochten meine zitternden Hände sie kaum festzu-

halten, und ich dankte Gott, dass ich nahe an einem marmornen Pfeilertischchen stand, um es mit Ehren los zu werden. Natürlicher Weise wurde darauf weiter nicht geachtet, sondern der Kammerherr begann, nachdem er seinen Theil genossen hatte:

Wie wär' es, wenn Sie mich gleich diese Liederchen hören liessen? Da ist ein Pianoforte; ist's Ihnen gefällig?

Das war Balsam in meine Wunden. Ich öffnete das Instrument: es war ziemlich gut und auch rein. Ich machte einige Gänge, und die gewaltsame Bewegung meines Innern hatte einen Ableiter: sie schien durch meine Fingerspitzen zu strömen. Ich fühlte, ich spiele nicht schlecht, wenn auch etwas verworren: das hob und stärkte mich von neuem. Ich phantasirte ein Weilchen fort, machte nun einen milderu Uebergang, wie das erste jener Lieder es verlangte, und begann jetzt mit befreyter Brust das, nach Mozarts Tode gedruckt erschienene kleine Stück, von Weisse gedichtet:

Wie sanft, wie ruhig fühl' ich hier etc. *)

Kaum hatte ich den Gesang begonnen, so wurde leise die zweyte Thür des Zimmers halbgeöffnet. Ich schielte über das Blatt hinaus in das zweyte Gemach: da sass eine schöne, junge Dame am Arbeitstischchen, und ihr gegenüber *Serenissimus* leibhaftig. O jetzt, da ich durch meine Kunst gehoben und in ihr glücklich war — jetzt störte mich das nicht im Geringsten! Ich that, als hätte ich nichts erblickt, sang nur noch inniger, und bemühte mich, noch deutlicher auszusprechen. So ging's glücklich bis zur 3ten Strophe; ja, bis nach den ausgesprochenen zwey ersten Worten der 3ten: „*Wie sehr*" — Da fuhr es mit Eins, wie ein Donnerschlag bey mir nieder: mein Blut stockte, meine Hände bebten, eine Eiskälte überflog mich, die Stimme brach — Entsetzlich! die Strophe heisst ja:

Wie sehr lacht sich der Grossen aus etc.

und, Gott! dort sass ja ein Grosser! — —

N a c h r i c h t e n.

Wien, d. 8ten Jul. Uebersicht des Monats Juny.

Hofoperntheater. Unter die wenigen, aber um so mehr erfreulichen Erscheinungen, die sich in diesem Monate auf dieser Bühne zeigten, zählen wir mit Vergnügen die Ankunft der Mad. Grünbaum, geb. Müller, ersten Sängerin des k. ständischen Theaters in Prag, welche hier in einigen Gastrollen aufgetreten ist und grossen Beyfall gefunden hat. Sie gab am 18ten und 25ten die Julia in der *Vestalin*, und am 28sten und 30sten die Prinzessin von Navarra in *Johann von Paris*. Ihre reine, immer sichere Intonation verdient vor allem einer Erwähnung. Uebrigens ist ihre Stimme sonor, zugleich stark und vieler Biegsamkeit fähig. Vorzüglich schön und glockenrein sind ihre hohen Töne. In der Tiefe ist ihre Stimme schwach und in keinem Verhältnis mit der Höhe. Ihr Spiel zeigt vielen Anstand und Gewandtheit. Als Julia gab sie die grosse Scene des zweyten Acts im Tempel, nicht nur mit vieler Kraftäusserung, sondern auch wahr und mit hinreissendem Ausdruck. Kenner hatten jedoch gewünscht, weniger Verzierungen eben im Gesange dieser Rolle angebracht zu hören. Mad. G. wurde nach dem zweyten und dritten Aufzuge hervorgerufen. Als Prinzessin von Navarra war ihr Gesang ebenfalls lobenswerth: im Spiel hatte sie aber auch diesen Charakter zu ernst genommen, und kam hierin unserer braven Künstlerin, Dem. Buchwieser, nicht gleich. Sie gefiel jedoch sehr, und wurde nach beyden Acten gerufen. Hr. Grünbaum gab zugleich den Johann von Paris. Seine schwache Stimme, die sonst aber nicht unangenehm ist, war Ursache, dass er sich auf diesem grossen Theater nicht besonders hervorthun konnte. Seine Figur ist gefällig, doch war sein Spiel nicht sehr ausgezeichnet. Hr. Weinmüller gab den Wirth, wie immer, mit vieler Laune und Gemüthlichkeit; nur die beyden Dem. n Bondra gaben — die ältere den Pagen, die jüngere, die Tochter des Wirths — ohne alle Merkmale von Fleiss und Anstrengung, auch höchst unverständlich im Gesange, was um so mehr gerügt zu werden verdient, da sich sonst Dem. B. die ält., als Page, stets auszeichnete, und vom Publicum gern gesehen, auch mit Beyfall begünstigt wurde. —

Theater an der Wien. Auch diese Bühne beschenkte uns mit nichts Neuem. Für die Kasse wurden des Hrn. Wenzel Müller berüchtigte *zwey Schwestern von Prag* gegeben, wobey Hr. Haser, als Bedienter Johann, eine seltene Virtuosität in Nachahmung der weiblichen Stimme, mit häufig

*) Anm. Es stehet in der Sammlung der mozartschen Werke, bey *Breitkopf* und Härtel, im 5ten Heft, Seite 8.

angebrachten Coloraturen und dergl. bewies, und vorzüglich beytrug, dass das Stück mehrere Male bey gedrängt vollem Hause wiederholt wurde. — Auch Mozarts *Don Juan* wurde, mit fast ganz neuer Rollenbesetzung, neuem Costume, und mit durchaus neuen Decorationen, wieder aufgeführt, und hatte sich, wie seit 25 Jahren, des ungetheiltesten Beyfalls zu erfreuen. — Ein Gerücht lässt Hrn. und Mad. Duport nächstens in einigen Gastrollen auf diesem Theater auftreten. Die Liebhaber der Tanzkunst freuen sich schon im Voraus auf den Genuss, den sie sich von diesen Künstlern versprechen.

Theater an der Leopoldstadt. Am fruchtbarsten mit neuen Stücken zeigte sich diese Bühne in diesem Monate, doch kann ihr dabey nur die Quantität zu Gunsten gerechnet werden. Die meisten dieser Stücke verschwanden eben so geschwind wieder von dem Schauplatze, als sie entstanden seyn mögen. So erlebte *die Fee an der Alx*, eine Zauberoper, mit Musik von Hrn. Neugebauer, (am 10ten zum ersten Male aufgeführt) nur zwey Vorstellungen. Die Musik könnte als Muster dienen, wie man einen Gesang steif und holperich schreiben müsse. Nicht viel besser erging es dem *Ritter Diamantino im Zauberlande*, einem Zauberspiel mit Gesang in vier Aufz., von Joachim Perinett, mit Musik von Hrn. Gebel. Sie wurde am 19ten zum ersten Male gegeben. *Das Urtheil des Paris*, eine Parodie in einem Aufz., hatte früher schon gleiches Schicksal. Nur *die Unterhaltung in der Ukraine*, eine komische Pantomime in einem Aufzuge, von Hrn. Hampel, wozu Hr. Kapellm. Volkert eine passende Musik gesetzt hatte, machte Glück, und wurde schon öfters wiederholt. Hr. und Mad. Rainoldi trugen zur guten Aufnahme dieser Pantomime vorzüglich bey.

Berlin, den 9ten July. Die aus vorjährigen Briefen bekannte Dem. Killitschgy, nachmals verehlichte Schulz, ist vom breslauer zu unserm Theater übergetreten, und so wie damals, auch jetzt mit vielem Beyfall aufgenommen worden, obgleich ihre Debuts in eine höchst ungünstige Zeit fielen. Ihre ersten Debutrollen waren: Julia in Spontini's Vestalin, Sargines der Sohn in Paers Oper gleiches Namens, Röschen in Paisiello's schöner Müllerin und Isabelle in Martins Lilla. In einem neuen Stücke trat sie zuerst am 25sten Jun. auf, nämlich im Frühstück der Junggesellen, einem Singspiel in einem Acte, zur beybehaltenen Musik von Nicolo Isouard, aus dem Französischen übertragen durch C. Herklots. Der Inhalt des lustigen Stücks ist aus frühern Berichten von Paris den Lesern der mus. Zeit. bekannt; auch hier gefiel es sehr, besonders durch das muntere Spiel des Hrn. Beschort, der den Hrn. v. Zelten mit unerschöpflicher Laune gab. Auch die Musik fand Beyfall, am meisten das sehr komische Duett zwischen v. Werner (Hr. Rebenstein) und v. Zelten: Johann! — Mein Herr etc. Mad. Schulz hatte die kleine Rolle der Frau von Alwill übernommen, und gab sie mit vieler Zartheit. Ihre Stimme ist noch immer stark und rein, vorzüglich in den Mitteltönen, und gut in der Tiefe.

Die andern musikalischen Neuigkeiten sind folgende. Am 25sten May wurde zum erstenmale gegeben: der arme Minnesinger, Schauspiel in einem Acte, vom Hrn. v. Kotzebue. Es gefiel ziemlich, so wie die Eingangsmusik und die Gesänge, vom Hrn. Kapellmeister Weber, und ward daher noch einigemal wiederholt.

Den 2ten Juny gab man zum erstenmal: Die Gesangschule, komisches Singspiel in einem Acte, nach dem Französischen v. C. Herklots, mit Musik von Cherubini. Hr. Gern als Krumm, Mad. Eunike als Finette, (deren Arie: Sch ich recht ihn an etc. sehr gefiel) und Hr. Beschort als Johann schützten das Stück vor dem Fall. Des letztern Arie: Mit Kewalk ik setz in die Noten etc. ward laut belacht.

Den 15ten Juny wurde zum erstenmal und seitdem noch ein Paarmal mit vielem Beyfall gegeben: Neues Thema mit Variationen fürs ganze Orchester, gesetzt vom königl. Musikdirector Hrn. Seidel. Alle Solospieler, Hr. Hennig (Violine,) Hr. Semler (Bratsche), Hr. Töpfer (Violoncell), Hr. Schulz (Flöte), Hr. Hanbach (Hoboe), Hr. Tausch Sohn (Klarinette), Hr. Lenz und Marquardt (Hörner) und Hr. Griebel (Fagott) zeigten ihr Talent auf eine ausgezeichnete Art.

Den 17ten wurde zum erstenmal gegeben: Die Wegelagerer, komisches Singspiel in 2 Acten, nach dem Italienischen, und der Musik des Hrn. Kapellmeisters Paer, frey bearbeitet von C. W. Franke. Der magere Inhalt des Stücks wird eine öftere Wiederholung auf der Bühne erschweren; auch ist es bis jetzt nur einmal vor einem leeren Hause wiederholt worden. Aber die Musik ist vorzüglich, und zeichnet sich, wie fast alle Paerschen Opern, durch schöne Melodien und reiche Instru-

mentirung aus, so dass ihr theatralischer Effect bey aller Langweiligkeit der Handlung sehr bedeutend ist. Mit Beyfall nahm man auf: die Introduction im ersten Acte, besonders Eduards (Hr. Eunike) Partie: Ha verloren ist sein Leben etc.; das Quartett No. 4, von Röschen (Dem. Gern), Hoyer (Hr. Holzbecher), Franziska (Dem. Sebastiani) und Isabelle (Mad. Müller); das Recitativ und Duett von Rodrich (Hr. Gern) u. Isabelle No. 4., O Himmel, was hör ich etc.; Recitativ und Romanze von Isabelle und Eduard No. 6, O Himmel, was seh ich etc., und das Finale; so wie im 2ten Acte Eduards Arie No. 12., Fliehe im Arm der Liebe etc. mit obligater Violine und Violoncello, von den Hrn. Henning sen. und Hansmann brav executirt, das Recitativ No. 14., Morde denn etc. besonders Isabellens Arie: Theurer, welch schreckliches Schicksal etc.; das Duett No. 15., zwischen Rodrich und Eduard: Lass mich etc.; und das Duett No. 16. zwischen Franziska und Kasper (Hr. Wauer): Willst du mich lieben etc.

Am 27sten May starb im 55sten Jahre seines Alters zu früh für die Kunst und die Menschheit, der Dr. Friedr. Ferdin. Flemming, am Lazarethfieber, durch viele sehr gelungene Compositionen, z. B. der Horazischen Ode: Integer vitae etc. auch in der musikalischen Welt sehr bekannt, und den Freunden des Gesanges in Berlin durch seine rege Theilnahme an der Academie, Liedertafel etc. unvergesslich.

J. B. Polledro.

Ueber dieses berühmten Violinisten Lebensumstände ist schlechterdings noch gar nichts öffentlich bekannt worden. Auch Gerber, im 3ten Theile des *neuen Tonkünstler-Lexicons*, kann nichts über sie berichten, als dass er einige Jahre in Deutschland mit grosser Auszeichnung gereiset, und aus Turin gebürtig sey — welches letztere nicht einmal ganz gegründet ist. Ueber seine Kunst ist in diesen Blättern, und vornämlich auch von Leipzig aus, sehr befriedigend gesprochen worden; und wiewol dies bey einem Virtuosen, wie bey der Nachtigall, allerdings die Hauptsache ist, so giebt es doch gewiss auch Leute, die sich für das graue Vögelchen selbst genug interessiren, um etwas weiteres von demselben wissen zu wollen. Da nun der Verf. dieses im Stande ist, aus der zuverlässigsten Quelle etwas über die Geschichte des so sehr beliebten Mannes den man bald zu einem versteckten italienischen Grafen, bald zum Sohne eines russischen Grossen gemacht hat — zu sagen: so will er es, der oben bezeichneten Leute halben, nicht unterlassen.

Jac. Battista Polledro ist in einem kleinen Dorfe, la Piova, bey Turin geboren. Sein Vater, Teodoro P., ein Kaufmann, wollte ihn zu seinem Geschäft erziehen und war seiner Neigung zur Tonkunst stets entgegen. Nur, um ihn mehr zu beschäftigen, und weil man es zu einer guten Erziehung gehörig fand, liess man ihm, schon als einem Kinde, das ins sechste Jahr ging, einigen Unterricht in den Elementen der Musik und im Singen geben. Nicht lange darauf schenkte ihm Jemand eine Violin, und er übte nun, was ihm in jenen Stunden oder sonst bekannt worden, ganz für sich auf diesem Instrumente. Das blieb nun so bis in sein achtes Jahr. Da bekam er von Mauro Calderara in Asti, ehemals einem Zögling des vormaligen berühmten Conservatoriums zu Neapel, Unterricht im Violinspiel. Seine Begierde zu spielen war so gross, dass er sich unaufhörlich geübt haben würde, hätte man's ihm verstattet. Corelli's Sonaten, vorzüglich Op. 5, und Stamitz's Divertimenti für Violin und Violoncell, waren damals seine Lieblingscompositionen, und aus jenen musste er bey seinem strengen Lehrer drittehalb Jahre lang *täglich* spielen. Darüber war er aber auch schon so weit gekommen, dass er einige leichte Concerte einstudirte. Nun rieth Calderara selbst, man solle ihm einen andern Meister geben, und man wählte Gaetano Vai, ersten Violinisten der Kapelle zu Asti, einen trefflichen Spieler, der auch in Frankreich bekannt war, und mit Lolli und andern der vorzüglichsten Meister seiner Zeit wetteiferte. Besonders war er in Doppelgriffen unübertrefflich; und von daher schon schreibt sich auch P.s bewundernswürdige Geschicklichkeit, Präcision und Nettigkeit in diesem Theile seiner Kunst. Um aber auch den neuern Geschmack in Compositionen und Spiel kennen zu lernen, bekam der junge P. nach einiger Zeit, auf den Rath einiger Freunde seines Vaters, noch Unterricht bey einem Violinisten, Paris, von Turin, der gleichzeitig mit Viotti und seiner Spielart kundig war.

So vorbereitet machte er im vierzehnten Jahre eine Kunstreise in Italien, und stärkte sich auf derselben an Muth und Geschicklichkeit so, dass er, bey seiner Zurückkunft, wagte, nun auch zu Turin, wo ihn jedermann kannte, ein Concert im Theater

zu geben. Der ausgezeichnete Beyfall, den er fand, und die beträchtliche Einnahme, die ihm zu Theil ward, wurden nicht allein ein neuer Sporn für seinen Eifer und Fleiss, sondern versöhnten auch den Vater mit seinem Entschluss, sich ganz der Musik zu widmen. Der alte, treffliche Pugnani hatte ihn ebenfalls gehört, und war von seinem Talente so eingenommen, dass er sich selbst erbot, ihm noch Unterricht zu geben, was auch mit allem Ernst und Eifer geschahe; aber nur sechs Monate lang, wo der Tod diesen grossen Meister abrief.

P. trat nun, obschon mit wenig Vortheilen, in die mayländische Kapelle. Sein Vater wünschte, dass er in Italien bleiben möchte: es kam ihm, nach einiger Zeit, der Ruf an die (damals) grosse Kapelle der Kirche Sta. Maria zu Bergamo, ganz erwünscht. Eben war er im Begriff, sich dahin zu begeben, als gewisse, durch die öffentlichen Zeitereignisse herbeygeführte Verhältnisse es ihm widerriethen, und er nun beschloss, das Glück, welches Virtuosen, die keine Sänger sind, in Italien so selten finden, im Auslande aufzusuchen. Obgleich noch keiner Sprache, als der italienischen, mächtig, obgleich ohne Verbindungen und Empfehlungen, wagte er es doch, gerade nach Russland zu gehen. Die grossen Schwierigkeiten, die er auf der Reise und beym ersten Ankommen in Russland fand, überwand sein Muth und seine Kunstliebe. Bald gelang es ihm, vornämlich in Moskau, Gönner und theilnehmende Kunstfreunde unter den Grossen — und nun auch viele Auszeichnung und ansehnliche Belohnung zu finden, so dass er fünf Jahre daselbst verweilete, und in seiner Kunst, wie im Genuss eines bleibenden Beyfalls, meist glücklich lebte.

Dort waren ihm nun auch einige deutsche Künstler, und noch mehr, viele der vorzüglichsten deutschen Compositionen, nicht fremd geblieben: das erweckte in ihm eine so lebhafte Neigung, Deutschland und seine Meister kennen zu lernen, dass er sich dahin aufmachte. Ueber die drey Jahre seines Aufenthalts in diesem Lande, wo er an allen Hauptorten spielte, mit allen vorzüglichen Künstlern mehr oder weniger bekannt ward, ist nicht nöthig, etwas hinzuzusetzen, da von Zeit zu Zeit über ihn aus jenen Orten in diesen Blättern Bericht erstattet worden ist. Jetzt ist er, über München, in sein Vaterland zurückgekehrt; und es ist kein Zweifel, dass ihn dies jetzt zu achten und zu belohnen wissen wird, da er nicht nur einen so hohen Grad von Virtuosität erreicht hat, sondern auch sein lebendiger Geist und sein treffliches Spiel eine Wendung genommen haben, wie sie eben dort am beliebtesten ist und immer bleiben wird.

P. ist übrigens ein schöner, auch ausser seiner Kunst, und vornämlich für die feinere Gesellschaft sehr gebildeter, liebenswürdiger Mann, den auch eine gerechte Anerkennung fremden Verdienstes und wahre Bescheidenheit in der Beurtheilung des eigenen schmückt.

R e c e n s i o n.

Osservazioni sul canto, scritte da Marcello Perrino, Rettore ed Amministr. del R. Conservat. di musica di S. Sebastiano in Napoli. Napoli, nella stamperia reale. 1810. (67 Seiten in 4to.)

Der Hr. Verf. dieses Werkchens sagt gleich Anfangs in der Vorrede: dass, so viel ihm bewusst, noch kein theoretisch-praktisches Lehrbuch der Singkunst in Europa existire, und dass das, was etwa über diesen Gegenstand geschrieben worden, blos vom Mechanischen handle, ohne die Quellen zu untersuchen, aus denen eigentlich die Vervollkommnung des Gesangs herzuleiten sey; dass aber dieser Mangel an richtigen Grundsätzen (dem durch den gegenwärtigen Tractat nun abgeholfen werden soll,) als die Ursache angesehen werden müsse, warum es der guten Sänger jederzeit so wenige gegeben habe. — Weder dem einen, noch dem andern dieser Punkte kann man beypflichten; denn erstens wird jeder, der mit der musikal. Literatur etwas befreundet ist, der brauchbaren Lehrbücher über den Gesang mehrere kennen, von denen man hier, mit Uebergehung der ursprünglich deutschen und französischen Schriften, nur das gangbarste italienische Werk, nämlich Tosi's Anleitung zur Singekunst, vorzugsweise nennen will, weil dies doch Hrn. Perrino am wenigsten unbekannt geblieben seyn sollte; zweytens aber möchte man den Grund der Seltenheit guter Sänger (vorzüglich in den neuesten Zeiten,) nicht sowol darin suchen, dass die Principien des Gesangs nicht genug festgestellt wären, sondern vielmehr darin, dass jene gewöhnlich die Mühe scheuen, ihre Kunst ordentlich zu studiren und die dazu vorhandnen guten

Anleitungen gehörig zu benutzen. In Aufsuchung der Quellen, „*donde la perfezione del canto deriva*," hat der Hr. Verf. eben nichts weiter gethan, als was seine Vorgänger schon geleistet, und grossen Theils in noch reicherem Maasse geleistet haben, folglich kann er sich auch hierin kein besonderes Verdienst zuschreiben.

Uebrigens ist das vorliegende Werkchen, wenn es auch gerade nichts Neues enthält, doch nicht ganz zu verwerfen, und zwar nicht unentbehrlich aber doch gewiss nützlich zu nennen: denn da es in 14 Kapiteln alles das, was zum Gesange gehört, ganz in der Kürze (hier und da etwas Weitschweifigkeit im Style abgerechnet) angiebt, und dabey manchen, leider oft nicht genug beherzigten Punct des Unterrichts deutlich, und in seiner absoluten Nothwendigkeit sehr treffend darstellt, so kann es einem tüchtigen Singlehrer, der denn auch einige kleine Missgriffe auf der Stelle abzuändern und zu verbessern wissen wird, als Leitfaden beym mündlichen Unterrichte gute Dienste leisten, und ihm auch wol Veranlassung geben, über dieses und jenes noch weiter nachzudenken.

KURZE ANZEIGEN.

Der Zitterschläger, Singspiel in einem Aufzuge, in Musik gesetzt von *P. Ritter*, grossherzogl. badischen Capellmeister. Bonn, bey Simrock. (Preis 6 Francs.)

Die genannte Operette ist hier nicht in Partitur, wie man nach dem Titel vermuthen könnte, sondern nur im Klavier-Auszuge, dem bey einigen Nummern noch die beliebte Guitarrebegleitung beygefügt ist, mitgetheilt worden. Den Freunden eines leichten, gefälligen Gesangs wird diese Erscheinung ohne Zweifel willkommen seyn, denn die Melodien sind fast durchgängig recht artig, an manchen Stellen wirklich gemüthvoll, und durchaus frey von allen Schwierigkeiten; selbst die Ensemble-Stücke erfordern kein besondres Gesammtstudium, so leicht sind sie gehalten. Weitere Ansprüche darf man aber auch an dieses Werkchen nicht machen wollen, da, allenfalls das Quartett No. 8 ausgenommen, kein Stück von höherer Bedeutung sich darin findet. Nach dem, was hier geliefert worden, zu urtheilen, müsste sich dieses Singspiel sehr gut für Privat-Theater eignen, und würde dann Sängern und Zuhörern gewiss einen recht angenehmen Genuss gewähren.

Der Brand in Baden, eine musikalische Skizze für das Pianoforte, Badens verunglückten Bewohnern gewidmet von Tobias Haslinger. Wien, auf Kosten des Herausgebers. (Pr. 1 Fl.)

Zum Vortheil Abgebrannter (denn so soll man doch den Titel verstehen?) da entwaffnet die gutgemeynte Absicht jede Kritik. Auch ist nicht zu leugnen, dass die Musik mehrere, so weit das für *solche* Gegenstände möglich, recht bezeichnende Sätze enthält, wovon wir nur den ersten, überraschenden Ruf: Feuer! Feuer! und (so lieblich die schönen muse,) die gegenseitigen Begrüssungen der Spaziergänger anführen wollen. Was übrigens der Componist alles, wunderlich genug, durch Töne bezeichnen *will*, kann man denken, wenn wir auch nur den Satz anführen: „Se. kais. königl. Hoheit, der Erzherzog Anton, leiten selbst eine Spritze mit Klugheit und angestrengter Kraft." Wer das wirklich in Tönen ausspricht, *erit mihi magnus Apollo.* — Den Schluss macht das Lied eines verbitteten Invaliden, das nicht gerade übel für seinen Zweck ist, aber nur den langen, unpassenden Dudeldum zum Schlusse jeder Strophe nicht haben sollte. Uebrigens versteht der Verf. das Instrument zu behandeln.

XII Variations p. le Pianof., comp. — — par Ernest Schumann. Oeuvre. 1. à Leipzig, chez Kühnel. (Pr. 12 Gr.)

Ein Debut, durch welches der Verf. die Aufmerksamkeit der Liebhaber von leichter, gefälliger Musik verdient. Einige Variationen, besonders No. 1 u. 5. zeigen, dass er mit den Fähigkeiten, diese zu befriedigen, eine gewisse Eigenthümlichkeit und Solidität zu verbinden weiss. Unbedeutende, wie No. 11, wird er wol bald selbst nicht mehr schätzen und darum vermeiden.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VII.)

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July *Nº VII.* **1813**

Anzeige.

Die von mir componirte romantische Oper: Die Mädchen im einsamen Mühlthale, (Text von Arnold) biete ich hiermit Theater-Directoren zur Abschrift oder zur völligen Uebernahme an. Die Bedingungen werde ich auf frankirte Zuschriften mittheilen. Die Aufführung erfordert etwas starkes Personale, gute Chöre und ein braves Orchester. Die Solopartien sind leicht ausführbar.

Nürnberg, im Juny 1813

L. Böhner.

Nachricht.

Unterzeichneter zeigt hiermit an, dass er von dem eben erschienenen trefflichen Werke: Six Rapsodies pour le Pianoforte par W. Tomaschek, Opus 40 den Debit für die dortige Gegend allein und einzig an Hrn. A. Kühnel in Leipzig übergeben hat, da selber die Lieferung desselben Werkes (Opus 41) in eigenen Verlag hat. Mit Recht empfiehlt er jedem Liebhaber und Kenner dieses vorzügliche Werk.

Prag den 28sten Juny 1813

Haas.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Paesiello, Rondo a. d. Barbier von Sevilla Ach warum soll ich etc. Klav.-Ausz. 4 Gr.

Weber, C. M. v. Arie aus Silvana Sah ich sonst f. Guitarre und Flöte 4 Gr.

Seliger, Duett a. Azur Hier wo die Frühlingslüfte, Klavier-Auszug. 4 Gr.

Zingarelli, Recitativ und Arie a. Romeo u. Juliette, Klavier-Ausz. 8 Gr.

Mozart, Duett a. Figaro: Wenn die sanften Abendlüfte, ital. u. deutsch. Klav.-Auszug 4 Gr.

Gürlitz, Duett im Klavier-Auszug aus Richard Löwenherz. 4 Gr.

— Arie a. d. Oper Richard Löwenherz Nein, Nachbar wär' es zu viel 4 Gr.

— 2 Arien a. Richard Löwenherz Nº 1 u. 2 à 6 Gr.

— Romanze a. Richard Löwenherz Noch brennt 2 Gr.

— Duett Dº Dº Amor schenkt 2 Gr.

— Arie Dº Dº Will keine Seele 6 Gr.

Ambrosch, das Leben von Sprecher, mit Pianoforte-Begleit. 4 Gr.

— neues Berliner Trinklied. 4 Gr.

Zingarelli, N. Scene und Rondo a. d. Oper Romeo u. Julie (Ombra adorata) 6 Gr.

— Duett a. Romeo u. Julie Dunque 4 Gr.

— Arie a. Romeo u. Julie Summe viel. 4 Gr.

Nicolo, Duett a. d. Oper Cimarosa, deutsch und französisch. 10 Gr.

— Arie a. Cimarosa, deutsch u. franz. 2 Gr.

Wollank, Fried. 6 deutsche Lieder mit Begleitg. des Pianoforte Op. 4 16 Gr.

Auswahl aus Ouverturen, Gesängen, Märschen und Tänzen der neuesten Opern. Klavier-Auszug 4s Heft. 1 Thlr.

Weigl, Jos. Duett aus der Oper Adrian v. Ostade Klavier-Auszug 6 Gr.

Schmidt, J. P. 2 Persch-Arien aus Feodore mit russischen National-Melodien 4 Gr.

— deutsches Weihelied v. Claudius, 4stimmig 4 Gr.

Zehn russische Volkslieder ins Deutsche übersetzt mit Begleitg. der Guitarre 12 Gr.

Herder, A. Wein und Liebe in Liedern v. G. E. Lessing für 3 und 4 Singstimmen. Op. 47 2s Heft 1 Thlr.

— 4stimmige Gesänge, als Geschenk für Schulen und Singchöre. Op. 39 20 Gr.

Romance nouvelle Partant p. la Syrie avec Lyre ou Guitarre 4 Gr.

Romance nouvelle Partant pour la Syrie et accomp. de Piano ou Harpe 6 Gr.

Weigl, J. Arie aus Adrian von Ostade Nach dem Clavier etc mit Pianofortebeglg. 4 Gr.

Bornhardt, J. F. ausgewählte Gesänge a. Schillers Gedichten f. d. Guitarre eingerichtet von A. Harder 1s et 2s Heft . . . . . . à 16 Gr.

Boieldieu, A. Johann von Paris, gr. kom. Oper, vollständiger Klavier-Auszug . . . . . 2 Thlr. 16 Gr.

Méhul, die beyden Blinden von Toledo, komische Oper, vollständiger Klavier-Auszug mit franz. u. deutschem Texte v. C. W. Henning . . . 3 Thlr.

Wollank, F. 6 stabes Gesänge mit Begleitung des Pianoforte . . . . 16 Gr.

Sechs spanische Lieder (mit unterlegtem deutschen Text) mit Begleit. des Pianoforte oder der Harfe 1 Thlr.

Heyden, J. ausgewählte Lieder und Gesänge, für die Guitarre, arr. v. Harder . . . . . . 1 Thlr.

Harder, A. Wein und Liebe in Liedern v. Lessing, mit Begleit. des Pforte. Op. 67. 2s Heft . . . 20 Gr.

Kroll, Freyh. N. v., 6 Gesänge mit Begleitung des Pforte. Op. 26 . . . . 1 Thlr.

Danzi, Fr. 2e Concertante italiane con accomp. de Pforte. Op. 14. . . . . 20 Gr.

Eisenhofer, Fr. X. 6 deutsche Gesänge mit Begleitung der Guitarre. 2s Heft. Op. 2 . . . 16 Gr.

— 6 gesellschaftliche Gesänge f. 2 Tenor- und 2 Bassstimmen. Op. 3. 2s Lief. . . . . . 1 Thlr.

Fredler, C. H. 12 neue Handstücke für angehende Guitarrspieler . . . . 8 Gr.

Weber, B. A. Ouverture de Deodata arr. p. le Pforte à 4 mains par Kluge . . . . . . 14 Gr.

Spontini, G. Ouverture de l'Op. Fernand Cortez arr. p. 4 mains p. Schmidt . . . . . . 12 Gr.

Favorit-Tänze des Kasseler von Rauchseif. 2s Heft . . . 8 Gr.

Jäger, C. Variations p. la Flûte sur un thème du Ballet der Operschneider. Op. 26. . . . . 12 Gr.

Bonde, Marsch aus Medea, Klav.-Ausz. . . . . . 2 Gr.

Kluge, C. Variationen auf einen schweizer Kuhreihen f. die Guitarre comp. 2s W. . . . . . . 4 Gr.

Wenzel, v. Grétry, 2 Ouverturen a. d. Oper Richard Löwenherz. Klavier-Auszug. . . . . 6 Gr.

Cramer, J. B. 5me gr. Concerto p. le Pianof. O. 46 (G moll.) . . . . 3 Thlr.

— les Bords du Danube. Divertissement p. le Pf. av. accomp. de Flûte ad libit. . . . . . 16 Gr.

— La Moisson, Divertissement pastoral p. le Pf. av. accomp. de Flûte ad libit. . . . . . 12 Gr.

Haeser, A. Variations p. la Guitarre sur un thème original. No. 1 et 2. . . . . à 6 Gr.

Dusthoff, J. C. gr. Polonaise p. le Pianof. No. 1 et 2 à 8 Gr.

Catel, Ouv. de l'Op. les Bayadères p. Pforte . . . 4 Gr.

— Balletmusik a. d. Oper die Bayaderen, Klavier-Auszug v. J. F. Schmidt . . . . 20 Gr.

Gyrowetz, Ouvert. a. d. Augenarzt f. Pforte . . . 6 Gr.

Schneider, W. 12 Variationen sur le Menuet à la Vigano p. Pforte. Oeuvre posthume. . . . . 12 Gr.

Flor, J. B. de, Caution: War hörte wol jemals etc. varié p. la Guitarre . . . . 4 Gr.

Boullanger, M. 6 petites pièces p. Guitarre . . . 4 Gr.

Gelinek, Variations p. le Pforte. sur un air (Wiegenlied.) No. 74. . . . . 12 Gr.

— Variations p. le Pforte sur la Romance le Troubadour de l'Op. Jean de Paris. No. 75. 10 Gr.

Boieldieu, A. Marche de l'Op. Jean de Paris f. Pf. 2 Gr.

— Ouvert. de l'Op. Jean de Paris arr. p. le Pforte à 4 mains p. F. J. Rotta . . . . . . 16 Gr.

Spontini, G. Ouvert. de l'Op. Fernand Cortez arr. p. le Pforte à 4 mains p. Rotta . . . . 14 Gr.

12 Münchner Redout-Tänze f. Pforte, 1813 . . . 12 Gr.

Lauska, F. 8 Variations p. le Pforte s. l'air: Ich blase dich u. Schleyer . . . . 6 Gr.

Nicolini, Marsch a. d. Oper Quintus Fabius f. Pf. 2 Gr.

Cannabich, Marche de Palmer et Amalie f. Pf. . . 2 Gr.

Kein, J. F. 6 Variations sur l'air: das Mädel ist gesunder p. le Violoncelle av. accomp. de Violon, Viola et Basse . . . . 20 Gr.

Henry, M. Exercices pour les 4 premières positions sur le Violon en passant dans tous les tons 14 Gr.

Tausch, Franz, 3 Duos p. Clarinette et Basson Op. 21 . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Vandenhagen, A. Variations p. la Flûte sur la Gavotte de Vestris. No. 1 . . . . 4 Gr.

— Var. p. la Fl. sur le menuet de la Reine No. 2 4 Gr.

— Do. sur une valse russe . . . . — 3 4 Gr.

— Do. sur un air de Romeo de Chimene — 4 4 Gr.

— Do. Rondo de Vestris . . . . — 5 4 Gr.

— Do. Partant pour la Syrie . . . . . . — 6 4 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten August. **N°. 31.** 1813.

Recension.

Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler — — von Ernst Ludwig Gerber — 3ter Theil. K—R. Leipzig, bey A. Kühnel. (Preis 2 Thlr. 12 Gr.)

Es ist bey Beurtheilung des ersten und zweyten Theils dieses Werks in der musikal. Zeit. über dasselbe ausführlich, und auch in beyden Ansichten, welche es bietet, gesprochen worden: wir dürfen uns daher bey diesem dritten nur eine sorgsame Anzeige dessen, was er enthält, erlauben — da nämlich das Manuscript des Ganzen schon vor Erscheinung des ersten Theils ausgearbeitet war, und mithin die Theile in allem Wesentlichen sich gleichen. Denn dass dieser dritte weit mehr ganz kurze, blos lexikalische, und weniger solche Artikel enthält, die durch eine eigentlich historische Ausführung den Leser erfreuen, lag an dem Stoffe, den die eben hier gelieferten Buchstaben darboten. Wo zur Bearbeitung der letztern Art sich Materie fand, hat sie der Verf. benutzt, und so auch in diesem Bande verschiedene wahrhaft anziehende, ausführliche Darstellungen geliefert. Folgendes sind die Namen, bey welchen Hr. G. mehr oder weniger verweilen konnte, und die er nicht blos mit irgend einer ganz kurzen Notiz abzufertigen genöthigt war. Wir setzen sie sämmtlich her, theils im Allgemeinen auf sie aufmerksam zu machen, theils die Reichhaltigkeit auch dieses Theils darzuthun, theils endlich, bey diesem und jenem etwas in der Kürze zu bemerken.

K. Kaefeelen, dieser in der Mechanik vielleicht einzige Mann, der, seit seinem vierten Lebensjahre ganz blind, doch ein guter Drechsler, Mühlenbaumeister und Klaviermacher wurd. Die Leser dieser Zeitung wird es gewiss nicht gereuen, über ihn, neben dem, was hier gesagt ist, auch noch einmal zu lesen, was Hr. Pfarrer Christmann, als Kunstkenner und K—s Freund, in diesen Blättern vom Jahre 1798, S. 65, vollkommen beglaubigt, geschrieben hat. — Christ. Kalkbrenner. Karam. Keiser. Kaiser. Mariane Kirchgessner. Wird die Biographie dieser berühmten, blinden Harmonikaspielerin, die ihr steter Gefährte, Hr. Rath Bossler, vor verschiedenen Jahren ankündigte, sehr bald zu liefern versprach, und worauf er Pränumeration annahm, noch immer nicht geliefert? *) — Kirsten. Michael Kittel. Heinr. Klein. Friedr. Max. Klinger. Vielleicht hält der Verf. den von ihm angeführten für einen andern, als den geistreichen Dichter, und, in gewissem Betracht, unübertroffenen Schriftsteller, den russ. kaiserl. Generalmajor, Curator der Universität Dorpat etc.: wie hätte er sonst über ihn das, und blos das niederschreiben können, was S. 68 steht? Die frühen, allerdings seltsamen Schicksale dieses verdienten, verehrten Mannes, die Hrn. G. bekannt scheinen, mögen ihn wol irregeführet haben. — Klingsohr war bekanntlich Minne-, nicht Meistersänger — ein wesentlicher Unterschied, man mag auf die Sache oder auf die Zeit sehen, den Hr. G. durch das ganze Werk unbeachtet gelassen hat. — Klockenbring. Knecht. Heinrich Christ. Koch. v. Königslöw. Joe. Kraus. Krebich. Rud. Kreutzer. Seines Bruders ist nicht gedacht. — Joh. und Joh. Christ. Krieger. Krumerhoff. Die hier beygebrachten Bemerkungen des Verf.'s über Orgelbau sind wohl zu beherzigen. — Kromaner. Joh. Christ. Kuhnau. Ambr. Kühnel. Thom. Aut. Kunz. Friedr. Ludw. Emil Kunzen, Kapellm. in Copenhagen. Je weniger von der Geschichte dieses hochachtungswürdigen Künstlers bisher bekannt gewesen, je willkommener werden die hier von der äussersten Hand mitgetheilten

*) Hr. Bossler ist voriges Jahr gestorben. Sein Mspt. hatte er, bis auf die letzte Revision, fertig. Wahrscheinlich haben nur die Zeitumstände bisher die Herausgabe gehindert. d. Redact.

Nachrichten seyn. Es ist zu verwundern — oder vielmehr: es wäre zu verwundern, wenn man die Administrationen der ersten deutschen Operntheater nicht kennete — dass von der beträchtlichen Anzahl seiner Opern noch keine auf die deutschen Bühnen gebracht worden, als sein *Winzerfest*, das doch eine Jugendarbeit ist, die mehrern der andern beträchtlich nachzusetzen, und dennoch so vielen Beyfall gefunden hat, ja noch immer nicht ungern gesehen wird. Für den Fall, dass mancher Director dies Blatt lieset, und das Lex. nicht, stehe ein Verzeichniss der Opern Kunzens hier: *Holger Danske*, (Oberon) *Winzerfest*, (hier Weinlese,) vom J. 1793; *Hemmelighedén*, v. 1796; *Dragedukken*, v. 1797; *Inkeyen*, v. 1797; *Erik Ejegod*, v. 1798; *Naturens Rost*, v. 1799; *Ossians Harfe*, v. 1799; *die Heimkunft*, v. 1802. —

L. Laufranco. Longlé. Orlando di Lasso. Die ausführliche Beschreibung des, in seiner Art durchaus einzigen Prachtwerks — der Abschrift seiner sieben Busspsalmen, durch Herzog Albert von Bayern veranstaltet, wie dieselbe auf der münchner Bibliothek aufbewahrt wird, ist wirklich interessant. — Leclerc. Leonardo Leo. Leopold I. Von seinem bekannten Eifer für Musik, (mehr, wie für die Regierung,) werden hier noch manche unterhaltende Züge beygebracht. Z. B. Fast in jeder Oper, die er aufführen liess, hatte er etwas von seiner Composition eingelegt — und bey der Aufführung las er stets die Partitur aufs pünktlichste nach, wogegen seine erste Gemahlin sich aus Verdruss gewöhnlich den Nährahmen in die Loge bringen liess, und eben so emsig stickte, als er las. — Lessoni. v. Lichtenstein. Anton Lolli. Lolly. Lustruccu. Dr. Mart. Luther. Die oft durchgesprochene Materie über seine eigenen Choralcompositionen wird hier nochmals untersucht, und, wie kaum zu bezweifeln, zu eines jeden Befriedigung, folgender Resultat herbeygeführt. Von den ihm zugeschriebenen Melodien gehören ihm sicher an: Wir glauben all' an einen Gott — Jesaia, dem Propheten — Ein feste Burg ist unser Gott — Erhalt' uns Herr bey deinem Wort — Es woll' uns Gott genädig seyn — Ach Gott vom Himmel sieh darein — Den andern, die ihm gewöhnlich noch angerechnet werden, legte er nur seine deutschen Texte unter: sie selbst aber waren längst bekannt, oder auch, sie sind von gleichzeitigen Meistern, deren mehrere hier sehr sorgfältig nachgewiesen werden. Der ganze Aufsatz ist lehrreich.

M. Malzel. Magnus. Majo. Manes, Stifter der Secte der Manichäer in Persien um das Jahr 270. Er erfand ein musikal. Instrument, das er Oud nannte, von welchem *nuthus* sein Geschichtschreiber, der Araber Ibn Schahna, als von dem (arabisch: al) Oud spricht: das war denn, und heisst auch, unsre Laute. — Elisab. Mara. Unter den mancherley Anekdoten, die von dieser Sängerin nachgetragen werden, ist auch folgende. In Berlin, bey Sulzer, wo Kirnberger und mehrere Musikverständige versammelt waren, kam man auf die Frage: Ist es einem Sänger möglich, durch eine Tonleiter von lauter ganzen Tönen die Octave des Grundtons zu finden und rein zu intoniren? Kirnberger wettete, Mad. Mara könne es. Sie gab auf der Stelle den Beweis, indem sie, nach der Angabe von c, d, e, fis, gis, ais, die Octave c, rein wie Gold, zur grossen Bewunderung der Gesellschaft, hören liess. Sie gestand hernach, es sich dadurch erleichtert zu haben, dass sie sich das Ais als b gedacht. (Wie schwer diese Aufgabe zu lösen sey, versuche nur, wer dies lieset, selbst, wenn er sich auch der Erleichterungsmittels bedient, das der gewandte Weiberkopf im Augenblick ausfindig machte!) — Joh. Mara. Marbeck. Bened. Marcello. Dem. Marchand (dann Mad. Denzi.) Marcuzzi. Maresch. della Maria. Marpurg. Vicenzo Martini. Giambatt. Martini. Joh. Martini. Massonneau. Heinr. Aug. Matthaei. F. A. Maurer. Sim. Meyer. Mazzocchi. Wer da weiss, wie unsre jetzigen Sängerinnen und Sänger emporwachsen, gleich den Lilien auf dem Felde, die nicht arbeiten und nicht spinnen, der wird begreifen lernen, worin der Abstand ihrer Kunst von der, der ehemaligen grossen italienischen Sängerinnen und Sänger seinen ersten Grund hat, wenn er die Verfassung des damals so vortrefflichen römischen Conservatoriums lieset, wo es, nach dem Bericht eines der berühmtesten Zöglinge desselben heisst: *Jeden Tag* wurde eine Stunde zur Uebung schwerer Passagen angewandt, eine andere zum Trillo und der Verzierungskunst, die dritte zum Singen vor dem Spiegel, in Gegenwart des Meisters, damit man sich gute Mienen und Stellungen angewöhnte. Nachmittags mussten die Schüler eine Stunde sich in Anwendung der Regeln der Composition, gleich praktisch, üben; in der zweyten bekamen sie die weitere Theorie des Contrapunkts vorgetragen, die sie ebenfalls gleich mit der Feder anwenden mussten; in der dritten wurde etwas über die Kunst gelesen. In den Zwischenstunden

übten sie sich, nach Vermögen und Neigung, auf dem Flügel, in der Composition, und dergl. Zu öffentlichen Musikaufführungen geleitete sie ein Lehrer, sie mochten nun dabey angestellt werden oder bloss zuhören: kamen sie aber nach Hause, so mussten sie dem Meister von dem Rechenschaft ablegen, was sie gehört und dabey bemerkt hatten. Da ist es denn kein Wunder, dass aus dieser Schule wahre Singvirtuosen hervorgingen, wie wir alle wissen, dass sie die päpstliche Kapelle und Peterskirche im 17ten und ungefähr bis zur Hälfte des 18ten Jahrhunderts besass: denn so gewiss aus nichts nichts wird, so gewiss wird auch aus so etwas, etwas — Méhul. Marc. Meibom. Komisch genug ist die Anekdote von diesem gelehrten Sansculotten am Hofe der grämtirenden Königin Christina von Schweden. Da sie hörte, dass M. sich eine Zeit lang mit Untersuchungen über die Musik der Griechen beschäftigt hatte, liess sie die Instrumente der Griechen nach seiner Angabe verfertigen, und nun ihn, mit Hülfe derselben, in ihrer Gegenwart, ein ächtgriechisches Concert, von ächtgriechischen Compositionen, (wie er diese nämlich glaubte herausgewelscht und ausgepunktelt zu haben) anstellen. Er selbst machte freylich dabey die Hauptperson, den Sänger. Wahrscheinlich, sagt Hr. G., mochte schon der Apparat dazu den Hof in mehr als gute Laune versetzt haben: als aber Meibom anfing mit seiner elenden Stimme eine griechische Ode herauszukrähen, so brach auf einmal ein lautes Gelächter aus. M., hierdurch in heftigsten Zorn versetzt, vergass aller schuldigen Achtung gegen die Königin, fuhr auf den Liebling derselben, den jungen Bourdelot, den er unglücklicher Weise für den ersten Lacher hielt, los, und versetzte ihm eine Ohrfeige. Dies endigte natürlicher Weise auf einmal das Concert und seinen Aufenthalt in Schweden: er musste fort. — Phil. Meissner. Mengozzi. Inman. Merkel. Methfessel, beyde Brüder. Joach. Meyer. Kann man wol mit aller Anstrengung einen abgeschmackteren Titel ersinnen, als den dieser Doctor und Professor zu Göttingen noch 1729 einer seiner Streitschriften vorsetzte? „Der abgewürdigte Wegemeister, oder der fälschlich genannten gerechten Wagschale eines verkappten, aber wohl bekannten Innocentii Frankenbergs auf dem Parnass erkannte Ungerechtigkeit und Betrug, nimt deren und ihres Fabricanten Bestrafung, in einer Relation und Unterredung zweener guter Freunde, Gottlieb und Lebrecht's, vor-, und der Lästerschrift vorbesagten Frankenbergs entgegen, allemal entgegen - gestellt von einem dankbaren Discipul des fälschlich aufgeangenen, übel abgewogenen, und schändlich belogenen Herrn Dr. Joachim Meyer." (Er war aber der Discipul selbst.) — von Meyer. Christ. Friedr. Michaelis. Michaeli. de Momigny. Monigny. Monteverde. Jean Moreau, Morley. Mosz. Wolfg. Gottl. Mozart. Man erhält hier eine gedrängte Uebersicht seines Lebens, nach den bekannten Quellen; ein sehr zu schätzendes, möglichst vollständiges Verzeichnis seiner Werke, (meist nach André's Catalog) in allen Ausgaben, Auszügen, Bearbeitungen etc., mit, ebenfalls schätzbaren Zusätzen des Verlegers; und eine Betrachtung über die Wirkungen von Mozarts Kunst und Werken auf seine Zeitgenossen — auf Componisten, auf Virtuosen, auf das Publicum, und mithin auf den Zustand der Tonkunst selbst — Bemerkungen, in welchen man den denkenden, ernsten Kenner nicht verkennen wird, wenn man auch nicht überall seiner Meynung seyn sollte. Ueberhaupt ist dies ein vorzüglicher, und auch lebendig geschriebener Artikel — wie ihn sein grosser Gegenstand allerdings verlangte. — Aug. Eberh. Müller, und dessen Gattin. Wenzel Müller. Wilhelm Christ. Müller — aus einem Schreiben dieses verdienten Mannes. Die hier beygebrachte Geschichte der Harmonika ist sehr interessant und auch in allem Wesentlichen vollkommen gegründet. Rec. kann Letzteres um so entschiedener behaupten, da er sich selbst mit dieser Geschichte ernstlich beschäftigt, alle Quellen derselben benutzt, und die meisten Männer, welche etwas Namhaftes für dies Instrument, als Erfinder, Verbesserer, Erbauer, geleistet, kennen gelernt hat. — Josepha Müllner von Murr.

N. Nägeli. Naumann. Henry Needler, Oberrechnungs-Revisor der Accise zu London, geb. 1685, gest. 1760, ist Stifter des berühmten, noch immer blühenden Concerts für alte Musik; stand, als ein trefflicher Violinist, ehemals selbst an der Spitze der Ausführenden, und machte später, als Vorsteher, die Honneurs der Versammlung. Hr. G. meynt, jede der grössten Städte Deutschlands sollte ein ähnliches Institut errichten, und wir sind vollkommen seiner Meynung, aber nicht bloss aus den, von ihm angeführten Gründen. „Nur fürchte ich, setzt Hr. G. hinzu, so lange sich an solchen Orten nicht mehrere dergleichen Needler — *Dilettanten* von Einsicht, Kenntnissen und warmer Liebe zur Kunst — zu diesem Zwecke verbinden,

so lange dürfte dies auch nur ein frommer Wunsch bleiben." So scheint es uns allerdings auch; doch verdient wol bemerkt zu werden, dass jetzt wenigstens in den leipziger Concerten während jedem Winterhalbjahre in der Advents- oder Fastenzeit auch mehrere ganz vorzügliche, grosse und seltene Werke alter Zeit mit grosser Sorgfalt und vielem Beyfall aufgeführt werden, und man dadurch, wenigstens an Ort und Stelle und im Kleinen, erreicht, was durch jene Institute erreicht werden soll. Indess sind wir gewiss, auch diese Institute kehren mit erst Ruhe und die übrigen Bedingungen zu erneuter Beschäftigungen mit der Tonkunst, und so würdiger, aber auch kostbarer Genüsse durch dieselbe zurück — werden in Deutschland nicht aussenbleiben. Seit einigen Decennien hat sich unter uns die wissenschaftliche Ansicht dieser Kunst zu weit verbreitet, es sind des leeren Klingklangs, besonders im Gesange, und der galanten Tändeley mit Musik überhaupt, zu viele überdrüssig geworden; und wir haben das Tiefe, Grosse, Würdige, und durchaus Originelle, in den Werken alter vaterländischer Dichter und Maler jetzt zu gut kennen, würdigen und lieben gelernt, als dass diese Ansicht und Stimmung nicht auch bald auf die Musik Einfluss haben sollte: dann aber wird jener Wunsch nach (einzelnen) Concerten blos für alte Musik zum Gefühl des Bedürfnisses bey nicht wenigen werden, und ist die Anstalt nur erst da, so wird die Neugier schon mehrere Theilnehmer herbeyziehen, das Ungewöhnliche dessen, was sie hören, sie aufmerksam machen, und, sind sie nur aufmerksam, der eigene, innere Werth jener Kunstwerke selbst seine Macht beweisen — freylich vorausgesetzt, sie werden gut, werden in ihrer Art, werden im Grossen ausgeführt. Aber noch einmal wiederholen wir, mit Hrn. Gerber: von den *gebildeten Dilettanten* muss die Sache ausgehen, wie sie in England von ihnen ausging. Die Ursachen wollen wir nicht hersetzen, da sie, wer die Sache übersiehet, bald finden kann, und Andere sich gewisse Dinge nicht gern sagen lassen, wenn sie sie auch selbst fühlen, selbst eingestehen, nur aber nicht Andern. — Christ. Gottl. Neefe. Nehrlich. Franz Chris. Neubauer. Sigism. Neukomm. Friedrich Nicolai. Nardt.

O. Ockenheim. Oelschlegel. Georg Oesterreich.

P. Pacchierotti. Pachelbel. Ferd. Paer. Paisiello. Palestrina. Paris. Paulmann. Perez. Pergolese. Philipp, Herzog von Orleans, — der Regent von Frankreich. Artig ist die Anekdote von ihm: Er hatte die Musik zu einer ganzen Oper — *Orphée, déchirée par les Bacchantes*, vom Marquis de la Fare — verfasst. Er liess sie in einem Saale des königl. Palastes aufführen, wo Niemand zugelassen ward, der nicht von ihm eingeladen war. Campra war gegenwärtig. Wie gefällt Ihnen die Oper? fragte ihn der Herzog nach der Vorstellung. Die Musik ist gut, antwortete C., aber das Gedicht ist nicht von gleichem Werthe. Philipp ging zum Marquis: Campra findet dein Gedicht schlecht und meine Musik gut. Sprich du mit ihm: er wird die Mitbelle umkehren, und dein Gedicht gut, aber meine Musik schlecht finden. Doch weisst du, was er damit sagen will? Dass Eins wie das Andre nichts taugt! — Rec. fällt dabey eine ähnliche Scene aus Mozarts Leben ein, die, so viel er weiss, noch nicht öffentlich erzählt ist, aber, als sie vorfiel, in Wien allgemein bekannt war. Kaiser Joseph II. schrieb sich selbst für seine schöne Bassstimme zuweilen eine Kleinigkeit, die dann gewöhnlich sehr gut ausfiel. Einst machte er sich aber an eine grosse Arie und legte sie in eine der kleinen italienischen Opern ein, die er auf seinem Privat-Theater in Schönbrunn gab. Es sollte Niemand wissen, sie sey von ihm: aber jeder wusste es. Auch Mozart. Mozart, was sagst du zu der Arie? fragte ihn der Kaiser. Je nun, antwortete der kindlich freye und kindlich heitere Mensch — die Arie ist wol gut, aber, der sie gemacht hat, doch viel besser! — Philodemus. Piccini. Sein trauriges Alter, nach glücklicher, glänzender Jugend, und sein eben so trauriges Ende, werden anziehend erzählt; auch seine, im Allgemeinen nicht genug erkannten Verdienste — namentlich auch um die Verbesserung der Formen des Operduette und Finalen, in welchen ihm seitdem die ganze musik. Welt gefolgt ist — sehr gut auseinander gesetzt. Sein Glaubensbekenntnis über das Moduliren mag, als ein Wort noch mehr für unsere, als für seine Zeit, auch hier Platz finden. Moduliren, sagt er, heisst einen Weg einschlagen. Das Ohr will uns zwar folgen, ja, es wünscht sogar von uns herumgeführt zu werden: aber unter der Bedingung, dass es, so oft ihr es an einen Ort gebracht habt, Etwas finde, was ihm seinen Weg belohnt, und wo es auf einige Zeit wieder ruhen kann. Achtet ihr aber nicht auf diese seine Forderungen, und muthet ihm dennoch zu, dass es mit euch unaufhaltsam fortrennen soll: so lässt es euch endlich allein laufen, und alle eure Anstrengungen, es wieder an euch

zu ziehen, und nur verlorne Mühe. Ausserdem gehört auch zum Moduliren so wenig Kunst, dass es vielmehr durch eine gewisse Routine, wie alles, was zum Vetter gehört, kann zu eigen gemacht werden. Den Beweis hiervon geben die enharmonischen Modulationen, welche dem Unwissenden die höchste Stufe der Wissenschaft zu seyn dünken, da sie doch, selbst für Schüler im Contrapunkt, ein blosses Spiel sind. Einen Gesang hingegen nach einer gegebenen Modulation zu ordnen; von dieser in die andere, zur rechten Zeit zu weichen, zu ihr auf eine gute Art und ohne Härte wieder zurückzukehren; Veränderungen in der Modulation nur als Mittel zum Ausdruck und allenfalls zur nöthigen Abwechselung zu gebrauchen: darin steckt die eigentliche Schwierigkeit und Kunst. Hingegen, eine Fomart, die man kaum hat hören lassen, sogleich wieder zu verlassen, ohne Grund und ohne Ende herumzuschweifen, hin und her zu springen, um den Ort zu verändern, *weil man sich da nicht zu halten weiss, wo man sich befindet*; mit einem Worte, zu moduliren, bloss um zu moduliren — das beweist eine gänzliche Unwissenheit über den Zweck der Kunst und ihre Grundsätze; das heisst einen Reichthum an Erfindung affectiren, um dessen Mangel zu verbergen. — Pichl. Pixis, Vater u. Sohn. Plantade. Pleyel, Graf de Poligny, unter dem angenommenen Namen, Vogel, als reisender Flötist, und durch sein ganzes seltsames Wesen in Deutschland bekannt genug. Seine letzten Schicksale und — Thaten unter uns sind hier noch nicht erzählt. — Porpora. Portmann. Mich. Praetorius. Purcell, der Sohn.

R, Aut. Reff. Jac. Regnard. Ant. Reicha H. Joh. Friedr. Reichardt. B. Fr. Reinhardt. Leop. C. Reinicke. Rellstab. Rembt. Rhaw. Ribock. Dav. Riccz, sonst auch Rizzio genannt —

„Du hast den Sänger Rizio beglückt" —

Schiller in der *Maria Stuart*; bekanntlich der Liebling dieser unglücklichen Königin. Sein Leben hätte aus bekannten Quellen der englischen und schottischen Geschichte jener Zeit leicht weit interessanter dargestellt werden können. — Rieffelsen. Riem. Ries. Righini. Das Ausführlichste, was noch über dieses trefflichen Meisters Leben bekannt worden ist; auch das erste vollständige Verzeichniss seiner Werke, nach seiner eigenen Angabe. Seine Frau ist sehr schonend, und wol mehr als dies, behandelt. — Rink. Rinuccini. Rochlitz. Pierre Rode. Röllig. Rösler, Ernst Friedr., und Joseph Romberg; die ganze Familie, in interessanter Zusammenstellung. de Rore. Joh. Rosenmüller. Fr. Ant. Rosetti. Rust. —

Uebrigens enthalten diese Artikel, wie auch im ersten und zweyten Bande, theils Zusätze, Berichtigungen etc. derselben im ältern Gerberschen Tonkünstler-Lexicon; theils sind sie neue, dort übergangene.

Dass dieser dritte Band dem zweyten so schnell gefolgt ist, verdient Dank, und macht dem Verleger, der hierbey unmöglich auf baaren Vortheil ausgehen kann, Ehre. Man konnte das wol wünschen, aber, eben in der jetzigen Zeit, kaum erwarten. Der vierte Band, der das Ganze beschliesst, wird ebenfalls noch in diesem Jahre erscheinen.

Nachrichten.

Mayland, den 10ten July. Ich fange diesen meinen Brief mit dem an, womit ich den vorigen beschloss — mit dem *Prometheus* des Hrn. Vigano, mit Musik von Haydn, Beethoven, Weigl etc. Es hat dies grosse Ballet, nicht nur hier, sondern durch ganz Italien, ein so gewaltiges Aufsehen gemacht, und mit meinem frühern Bericht noch so viele Federn in Bewegung gesetzt, als dass ich nicht noch etwas darüber nachtragen sollte: möchte es doch nur für die jetzige Kunstgeschichte dieses Landes, und für die Beobachter des Standes des Geschmacks und der Kritik daselbst, interessant seyn.

Dieser Prometeo wurde also Sonntags, den 4ten dies., zum letztenmale — nachdem seit dem 22sten May sechs Wochen hindurch, die Freytage abgerechnet, täglich gegeben, und bey stets vollem Hause. Anfangs erhoben die hiesigen Journale das Werk ohne alles Maas und Ziel, und machten Vigano — der freylich unter die Meister gehört — zum zweyten Raphael. Dadurch zogen sie Gesellschaften von allen Seiten, und sogar von Florenz, Genua, Turin etc. hieher, und fülleten die Kasse der Unternehmer reichlich. Später versuchte sich die Kritik daran. Es erschienen hier im Druck: *Lettere critiche intorno al ballo Prometeo etc.* mit Vigano's Portrait (*). Da diese Briefe auch über die Musik sprechen, gebe ich Ihnen einen kurzen Auszug daraus, und dann das Urtheil unpartheyischer Sachverständiger.

Die Baronin Eugenia, eine gelehrte Frau, die auf dem Lande unter ihren Büchern wohnt, meldet dem Grafen Ludovici in Mayland den Empfang mehrerer Briefe daher, die drey verschiedene Urtheile über jenes ausgezeichnete Phänomen enthalten. Diese Briefe legt sie bey, und bittet, er möchte nun baldigst das Wahre einberichten. Es folgen die Briefe. Der erste ist vom Baron, Eugeniens Gemal. Er macht Vigano ohne Bedenken zum Gott, und beschreibt nun, etwas weitläufig, den Inhalt des ganzen Werks. Da ich hierüber wenigstens das Nöthigste in meinem vorigen Briefe erwähnt habe, übergehe ich dies. Die Musik nennt der Baron *la più soave*, und schliesst, indem er seine Gemahlin, wiewol aus der Ferne, mit alle der Glut umarmt, mit welcher Lino seine Eone (die ersten Liebenden im Prometeo) im ersten Augenblick der Leidenschaft umfasst. Ganz anders rückt im folgenden Briefe ein Hr. Ernesti an. Er findet viele Mängel. Vornämlich vermisst er Einheit — aber darin, dass zwischen Anfang und Ende des Ballets in der Weltgeschichte Jahrhunderte verflossen, und nun doch Personen in demselben verbleiben! u. dergl. Im folgenden Briefe sucht der Cavaliere Anselmo eine Parallele zwischen nichts Geringerm, als den ägyptischen Mysterien und diesem Ballete, am Ende entdeckt er darin die drey ersten Grade der Freymaurerey. Jetzt schreibt Hr. Ernesti noch einmal, betrachtet den ersten Act als wahrhaft unverbesserlich, stellt aber an den übrigen, besonders den drey letzten, vieles aus. Von der Musik sagt er, sie sey einzig, rede von sich selbst u. dergl., werde aber nicht gut vorgetragen. *Colpevoli di lesa armonia*, sagt er, *ci sia pajono essenzialmente gli Anfioni dell' orchestra, i quali ci abadolamente esprimono, ossia eseguiscono l'incantatrice musica di questo ballo etc.* (Gleichwol wendete das Orchester allen möglichen Fleiss an und gab die Musik gewiss leidlich. Man muss nur ein- für allemal nicht vergessen, dass das Theater, la Scala, in akustischer Hinsicht sehr viele Mängel hat, und keine Musik sich darin vorzüglich ausnehmen kann.) — Nun rügt ein vor drey Wochen erschienener Brief, als Antwort des Grafen Ludovici, noch mehreres am Gedicht als mangelhaft, hat aber auch einen eigenen Paragraphen über die Musik, woraus ich Folgendes wörtlich anführe, und berichtige.

„Udite ora (schreibt er der Baronin) come uno de' giornali dell' Impero Francese si esprime intorno alla musica del Prometeo. Io ve ne trascrivo qui le stesse parole: (Ich habe die französischen Sprach- und Schreibfehler gelassen, wie sie der Hr. Graf geschrieben hat.) *La versification de se poëme, s'il nous est permis de nous exprimer ainsi, se trouve dans la musique, qui accompagne l'action. Un orchestre nombreuse et composée des premiers artistes (?) exécute la création de Hayden* (Warum nicht gar! Im ganzen Ballet sind blos fünf Stücke aus der *Schöpfung*.) *et des morceaux de Mozart, de Weigl, de Guck* (Gluck), *et de Compositeur lui même, qu'il a eu le talent d'adapter à son ouvrage* (Weder von Gluck, noch von Mozart, ist eine Note im ganzen Ballet. Die Ouverture aus den *Jahreszeiten*, das Chaos der *Schöpfung*, die Arie des Uriel aus A dur; das Duett zwischen Adam und Eva aus C dur: Von deiner Güt', o Herr etc. das Duett zwischen Adam und Eva aus Es dur: Der thauende Morgen etc. das Erdbeben aus den *sieben Worten*, vier Nummern aus Beethovens Musik, ursprünglich zu diesem Ballet gereiht, als es in Wien gegeben wurde, ein Marsch von *Weigel* etc., nebst andern Stücken aus Haydns und Beethovens Werken, auch Einiger von Vigano selbst: dies machte die Musik dieses Ballets aus.) L'estensore doveva aggiungere *et de Bolthower* (Beethoven), del quale sono realmente alcuni de pezzi più squisiti nel primo e nel terzo atto. Bisogna avere *un triplice bronzo* intorno al petto per non gustare tutto il bello di questa musica divina, e per non sentirsi l'animo commosso da tutte quelle passioni, ch'essa viene vivamente destando. Ma voi, direte forse, come mai può essere bella questa musica, se è tutta tedesca, re.... Adagio, Signora, perdonatemi se a voi mi oppongo, sono tedeschi i maestri, ma la musica è italiana, perchè italiano ne è il ritmo, italiano l'andamento e italiana la composizione (!!! — — —). E chi non sa che quei sommi uomini, benchè nati nelle fredde regioni della germania, (Haydn ist einige Meilen von Wien geboren, Beethoven kam als Knabe nach Wien, beyde schrieben in Wien, der wärmsten Gegend Deutschlands!) non altro han fatto che venerare le orme de' nostri grandi compositori? Essi hanno succhiato il latte nella scuola italiana, (Weder Haydn, noch Beethoven haben Italien gesehen: beyde sind Schöpfer und bedurften keiner Schule) e mentre i moderni nostri maestri, trattone pochi, van deviando dal buon sentiero, essi s'ingegnavano di inoltrarsi e quella meta, a cui giusti erano i Sacchini

e i Cimarosa loro modelli. La musica di questo ballo è certamente un validissimo argomento in lor favore." ;

Hier haben Sie den Inhalt dieser kritischen Briefe. Mit Recht erkennt man Vigano als Maler an: in Darstellung der Gruppen ist er vielleicht unübertrefflich. Vornämlich darum ist der neulich beschriebene erste Act des Ballets ein wahres Meisterstück. Die verworrenen Bewegungen der ersten Menschen, *Prometheus Flehen* zu den Musen, seine Hoffnung, seinen *Zweck* zu erreichen, der allgemeine Zank wegen eines Apfels — wie trefflich ist alles dies dargestellt! aber auch wie wahr und hinreissend ist hierzu des grossen Beethovens Musik (poco Adagio und Allegro con brio in $\frac{3}{4}$ Takt. S. den Klavierauszug dieser Musik: *gli uomini di Prometeo*, Ballo, con musica di Beethoven, Vienna, presso Artaria; ed in Lipsia, presso Kühnel: *Pezzi scelti del Ballo Prometeo etc.*) Ein in diesem Acte vorkommender Tanz der Musen, aus Haydns Werken genommen, und von den Blasinstrumenten vorgetragen, ist wahrhaft entzückend. Das volle Theater war immer ganz Ohr dabey. Mit dem 2ten Act beginnt die Musik des Chaos der *Schöpfung*, jedoch verstümmelt. Dieser 2te Act ist, einige Mängel im Einzelnen abgerechnet, majestätisch und von grossartiger Schönheit, doch nicht sonderlich einnehmend. Das Heraufziehen und Verschwinden der Wolken nimmt sich gut aus, und würde sich in einer grössern Ferne noch besser ausnehmen. Der 3te Act enthält mehrere schöne anacreontische Bilder. Die allerhöchste, die Lieblingsscene der Mayländer ist: *Innamoramento di Eone e di Lino.* Die Musik hierzu von Beethoven (Adagio in B dur $\frac{6}{8}$ Takt, darauf Andante quasi Allegretto auch in B, $\frac{2}{4}$ Takt, durchgehends concertant, mit obligater Harfe und obligatem Violoncello) nennen die Italiener: *la più bella aria di tutto il ballo.* Der vierte Act ist der geringste, und könnte ganz wegbleiben. Schade, dass manche gute Musik dazu verschwendet wurde! Der 5te Act beginnt mit einer sehr schlechten Decoration des Tempels der Tugend. Es ist zum Erstaunen, dass Mayland, welches den ersten Theatermaler der jetzigen Welt, Hrn Landriani, besitzt, gerade die Decorationen dieses Ballets von einem andern hat malen lassen. In diesem und im 6ten Act kommen die obenbenannten schönen Musikstücke aus der *Schöpfung* vor. Auch Vigano hat in diesem Act eine Liebesscene zwischen Eone und Lino eine leichte, artige Musik componirt. Ein Journalist hat diese Musik V.s der Haydnschen und Beethovenschen an die Seite gesetzt, was denn die tiefen musikalischen Einsichten des Journalisten beurkundet. — Der 6te Act endlich beginnt ebenfalls mit einer schlechten Decoration, wie die Cyclopen den Prom. an den Caucasus schmieden, der Geyer erscheint, und ihm *ziemlich lange* am Herzen nagt, welches unangenehme Schauspiel auch während des etwas zu langen Zuges des Herkules mit seinem Gefolge fortdauert, und nicht eben glücklich ausgedacht ist. Der dabey vorkommende schöne Marsch (in A minor) ist von Weigl, wird aber zu oft wiederholt, auch ist die Täuschung, die der Künstler hier mittelst einer dreyfachen Proportion der Figuren anbringt, um die verhältnissmässigen Entfernungen darzustellen, nicht sehr gelungen. Zuletzt, statt dass das Ende das Ganze krönen sollte, sieht man noch vor dem Herabfallen des Vorhangs einen übel dargestellten Olymp. — Aus alle diesem können Sie, hoff' ich, eine Idee von diesem Ballete fassen. Eine strenge Kritik vermisst in demselben mit Recht dramatische Einheit. Hr. V. hat dies vielleicht selbst empfunden, und darum in seinem Programm nur sechs Tableaux über die Geschichte des Prom. darzustellen versprochen. Dessen ungeachtet kann und muss es unter das sehr Schöne gerechnet werden, was die Kunst der Neuern in dieser Gattung hervorgebracht hat. Wie man sagt, wird Viganò dasselbe künftigen Herbst ganz vollenden, und auch, wenn es sich thun lässt, Mozarts *Zauberflöte* einst als Ballet geben. — Ueber die Musik dieses Ballets ist in Italien nur Eine Stimme; jedermann ist durch sie bezaubert, und ich hörte so manchen im Theater sagen: *Vorrei esser chiuso in un palco, solo per sentire senza vedere.* Ja, die Gegner Viganò's behaupteten, er hätte den Beyfall des Werks einzig und allein der herrlichen Musik desselben zu verdanken. — Viganò ist bey jeder Vorstellung hervorgerufen worden.

Den 26sten Juny gab Viganò ein *zweytes*, kleines Ballet: *Il diavolo alla vendemia.* Dieser berühmte Künstler, der das hiesige Publicum eines kleinen Ballets wegen mehr als einen Monat hatte warten lassen, machte dasselbe desto neugieriger und ungeduldiger, besonders da er eben den Prometeo vorausgeschickt hatte. Allein der *Diavolo alla vendemia* ward gegeben, und man sahe weder einen Teufel, noch eine Weinlese. Der Inhalt des Ganzen war so fade, dass ich Ihnen nichts mehr

sage, als, das Ballet ward ausgepfiffen. Zu wundern ist es auch, dass ein solcher Musikverständiger, wie V., noch eine solche erbärmliche Musik dazu hat auftischen können.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Volkslieder mit und ohne Klavierbegleit., gedichtet und componirt — — von G. W. Fink. 4ter Heft. Leipzig, b. Kühnel. (Pr. 12 Gr.)

Wir haben über die ersten Hefte dieser originellen und seelenvollen Gedichte und Compositionen unser Urtheil so bestimmt und ausführlich ausgesprochen; bey weitem der grösste Theil des Publicums hat auch diesem unserm Urtheil so theilnehmend beygestimmt, dass wir, da dieser vierte Heft ganz in derselben Weise, wie die vorigen, geschrieben, und ganz von demselben Werth ist, uns nur auf das früher Ausgesprochene berufen, und hinzusetzen dürfen, was wir eben gethan: dieser Heft gleiche nämlich den frühern in der Weise und im Werth. Da dies aber ein so liebes Werkchen aber auch gar zu wenig gesagt ist, so mögen noch drey Strophen aus dem zweyten Liede: *das Vergissmeinnicht* — mit der Musik (doch ohne Begleitung, welche nicht nöthig ist) hier stehen.

Innig und schlicht.

Tenore I.

Tenore II. e Basso.

Mit welchem Glanz voll Lieblichkeiten ist Gott die ganze Welt geschmückt! Ich will an Blum' und Blatt mich wenden, so lang mir Gott im Auge schaut. Jetzt folget mir nach an die Gärtchen mein, zu sehen mein köstliches Blümchen, zu sehen mein köstliches Blümelein!

Nachdem nun der Dichter das Blümchen in seinen Eigenheiten und mit mancher sinnigen Beziehung gepriesen, fährt er also fort.

Ich dacht', es müsste allen frommen
Solch hold und klarer Himmelsschein!
Drum, wo ich dreymal hingekommen,
Da pflanzt' ich still mein Blümlein ein.
Die Leute — sie liessen's verlassen stehn
Da hab' ichs in Schmerzen verwelken sehn.

Ich hab oft herzlich drum gebeten
Nimm du mein Liebes ja in Acht!
Doch, oft gepflanzt und mal zertreten,
Hat mir's viel Klag' und Weh gebracht.
Da wüsst' ich, ich hätt' eine Unglückshand
Doch war ich nicht recht mit dem Land bekannt!

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten August. | N°. 32. | 1813.

Ueber die Anordnung und den wesentlichen Inhalt eines vollständigen Lehrbuchs der musikalischen Composition.

In früheren Zeiten, da man die Musik mehr wie eine Kunst des *Verstandes*, als der *Phantasie* und des *Herzens*, zu behandeln pflegte, mehr ihren *mathematischen* Bestandtheil, (d. h. das, was in ihr auf zu berechnenden Verhältnissen beruht,) als ihre *ästhetische* Natur kannte und erwog; mit andern Worten, da man aber den strengen Gesetzen der *Harmonie* und allen Künsten des *Contrapuncts* die Ansprüche des höheren Geschmacks an schöne *Melodie* und *ästhetischen Ausdruck* vergass, und, was darin zu leisten wäre, blos der Erfindung und glücklichen Begeisterung des Genie's überliess — zu jenen Zeiten bestand eine Anweisung zur Composition fast nur in der Lehre von den verschiedenen Accorden, ihrer Abstammung, Verwandtschaft und wechselseitigen Verbindung, von den Consonanzen und Dissonanzen, von der Vorbereitung und Auflösung der letzteren; mit einem Wort, vom *Generalbass*, und vom *Contrapunct*, als der Kunst, die verschiedenen Stimmen mit einander in abgemessene Verbindung zu setzen, und einen gegebenen Satz in mancherley Nachahmungen auf verschiedenen Tonstufen mehrstimmig durchzuführen. Was der Componist übrigens zu wissen bedurfte, überliess man theils seinem Genie und Geschmack, theils seiner Aufmerksamkeit auf schon vorhandene beliebte Muster. Die Praxis ging auch hier der Theorie voraus, und erst spätere Reflexionen konnten lehren, wo und worin sich jene vom Wege des Wahren und Schönen verirrt hatte. Als die Instrumentalmusik noch in ihrer Kindheit war, und sich die Musik fast nur auf den *Gesang*, und zwar insbesondere auf den vierstimmigen *Choral* beschränkte, war auch die Lehre von der *Harmonie*, d. h. von der richtigen Stellung, Fortschreitung, Vorbereitung und Auflösung der Accorde, das Wichtigste in der musikalischen Composition. Die grosse Einfalt dieser Gesänge und der langsame Vortrag derselben verhüteten einerseits die Verirrungen, die in der reicheren, verwickeltern und rascher fortzielenden Vocal- und Instrumentalmusik der Neuern so leicht möglich sind, und liessen andrerseits leichter und deutlicher alles Unharmonische wahrnehmen. Durch die *Canons* und *Fugen*, die anfangs blos auf den Gesang beschränkt waren, ward die Musik schon künstlicher und schwieriger, und auch in diesem Fach erschöpfte man allen Fleiss, durch Vorschriften zu nützen. Allein so grosse Verdienst die früheren Tonlehrer bey dem Unterricht in demjenigen Theile der Composition haben, welcher die *Harmonie* und also allerdings die *Grundlage* und den wesentlichen *Stoff* der Musik betrifft, so blieb es doch den Neuern vorbehalten, nach den erweiterten Ansichten des grossen Umfangs der musikal. Composition, und nach deren tiefern Einsichten in die *ästhetische* Natur und Beziehung der Tonkunst, den Anweisungen zur Composition mehr Bestimmtheit, Ausdehnung und Vollkommenheit zu geben. Da aber auch sie sich zum Theil dabey nicht auf den blossen Generalbass und Contrapunct beschränkt haben, und nicht genug in die einzelnen Erfordernisse zu den mannigfaltigen Arten der zweckmässigen Composition eingegangen sind: so will ich hier einen Entwurf zu einem vollständigen Lehrbuche der Composition versuchen, worin nicht blos Harmonie und Melodie im Allgemeinen, sondern auch in Bezug auf bestimmte Verhältnisse und Formen jeder Musik im Einzelnen behandelt werden.

Die *Einleitung* könnte eine Uebersicht des weiten Umfangs der musikalischen Setzkunst geben, in wiefern sich dieselbe *a)* auf Bearbeitung einzelner, einfacher Stücke für einzelne Instrumente oder für den einfachen Gesang beschränkt, oder sich *b)* in grosser, mehrstimmigen, zusammengesetzten Werken für die Kirche, für das Theater, oder für die Kammer zeigt, und in Ansehung des Style sich bald der freyen, (galanten) bald des gebundenen,

(strengen) bald der gemischten Schreibart bedient. Hier könnten auch Winke über die technischen und ästhetischen Erfordernisse der Composition gegeben werden, in wiefern sie nicht nur rein und richtig in der Harmonie und im Rhythmus, sondern auch schön und interessant in der Melodie, klar, und der Absicht ihres Ausdrucks, der Zeit und dem Ort angemessen seyn, kurz, Wahrheit und Schönheit vereinigen müsse. Hierbey wäre auch zu bemerken, dass ein Lehrbuch der Composition nur als ein Leitfaden, als ein Hülfsmittel bey dem Studium derselben zu betrachten sey, wobey das Studiren guter Werke, besonders der Partituren, das Spielen und Anhören vorzüglicher Muster, nicht wenig zum Zweck beytragen müsse. Uebrigens verdiente auch erinnert zu werden, wie nothwendig dem Componisten Bekanntschaft mit der Poesie, und mit der Natur und dem Gange der menschlichen Affecte und Leidenschaften und ihrem Ausdruck; wie unentbehrlich ihm Kenntniss der Sprachen, besonders der deutschen, lateinischen und italienischen sey, wenn er sich der Gesangscomposition widmen will. Daher ihm das Lesen lyrischer und dramatischer Dichter so empfohlen ist, um seine Phantasie zu beleben, sein Herz zu erwärmen, verschiedene Charaktere und Gemüthsstimmungen kennen zu lernen, und insbesondre seinen Geschmack u Verstand zur feinen und zweckmässigen Wahl der Poesie zu bilden, indem er dadurch die musikalische von der unmusikalischen Poesie besser unterscheiden lernt.

Der *erste Haupttheil* enthielte nun die Grundlage der musikalischen Composition: das *System der Harmonie*, die Ableitung und Verwandtschaft der Accorde, ihre richtige Folge und Entwicklung. Aus der blossen Fortschreitung der Accorde fliesst schon eine gewisse *Melodie* in den verschiedenen Stimmen, die aber, hier weder rhythmisch noch ästhetisch bestimmt, blos einzelne, nur angelegte Züge der eigentlichen Melopöie darbietet. Durch die successive Angabe der, den Accord bildenden Töne erzeugt sich ebenfalls eine Melodie, die aber mehr zur harmonischen Verzierung und Begleitung, als zum eigentlichen Gesange zu dienen, und sich mehr für Instrumental- als für Vocalmusik zu eignen pflegt. So wird der Lehrling vorläufig mit dem musikalischen Stoff in der richtigen, gleichzeitigen und successiven Verbindung der Töne bekannt. Die Bekanntschaft aber mit den Klanggeschlechtern, Tonarten und Taktarten wird schon aus dem Elementarunterricht vorausgesetzt. Wie jedoch von denselben zweckmässig für die eigene Bestimmung der Musik in ästhetischer Hinsicht Gebrauch zu machen sey, dazu gehört die Anweisung in ein späteres Lehrstück. In das gegenwärtige aber gehört die Anleitung zum Uebergang von einer Tonart in die andere, d. h. zur *Modulation*, ohne noch dabey auf die *ästhetische* Anweisung Bedacht zu nehmen.

Die Bestandtheile dieses *ersten Haupttheils* wären im *ersten Abschnitt* also: 1) das System der Accorde überhaupt, 2) ihre Fortschreitung, in der Lehre von den Consonanzen und Dissonanzen. 3) Entwicklung der Tonfolgen in den einzelnen Stimmen einer Reihe von Accorden, d. h. der einfachen Melodie, die aus dem Fortgange jeder Stimme entsteht; 4) Entwicklung derjenigen Melodien oder melodischen Figuren, die aus der verschiedenen Aufeinanderfolge der Töne einzelner Accorde entspringt; 5) Uebergang aus einer Tonart in die andre, d. h. Modulation. Dies wäre zusammen das, was man unter *Generalbass* zu verstehen pflegt. Der *zweyte Abschnitt* würde die Lehre vom *Contrapunct* enthalten, d. h. von der Kunst, eine gegebene Tonfolge mit einer oder mehreren Stimmen harmonisch zu begleiten, entweder im freyen Styl, ohne Nachahmung der gegebenen Melodie, oder im strengen Styl, mit Nachahmung des Thema. In diesem letztern zeigt sich der *Canon* und die *Fuge*. Der *zweyte Abschnitt* gäbe also Anleitung, von dem System der Harmonie, d. h. von den Accorden, im zwey- und mehrstimmigen Satze, theils in der freyen, theils in der gebundenen (strengen, im engerer Bedeutung contrapunctischen) Schreibart Gebrauch zu machen.

In dieser ersten Anleitung zu einer noch gleichsam blos *mechanischen* Fertigkeit in der Anwendung der Töne, zur Hervorbringung eines nur harmonisch-richtigen Ganzen, müsste zunächst blos auf die *wesentlichen* Noten gesehen, und von dem noch abstrahirt werden, was zur Verzierung und angenehmen Verbindung der Haupttöne mittelst der *unwesentlichen* und *durchgehenden* Noten gehört, um das Fundament erst zu sichern, und auf *Klarheit* und *Bestimmtheit* hinzuarbeiten, welche so oft durch ein unreifes, üppiges Spiel der Phantasie verloren gehen. Dann könnte man aber in dem *dritten Abschnitt* zeigen, wie die einfachen Accorde und die melodischen Fortschreitungen, die aus ihnen entstehen, durch die sogenannten durchgehenden

Noten, durch die Wiederholung und Versetzung mancher Töne, durch das Brechen oder Vertheilen der Accorde, theils auch mehr fliessenden Zusammenhang, theils mehr Mannigfaltigkeit und Leben erhalten. Wie also das Wesentliche durch das *Zufällige*, der Hauptweck durch Nebengänge verziert, in neue Formen gekleidet, und demnach *variirt* werde, würde hier an Beyspielen gezeigt. So zeigte der *dritte Abschnitt* die *figurirte Modulation* und *Variation*, nach blossen Regeln der Harmonie betrachtet.

Der *zweyte Haupttheil* dieses Lehrbuchs aber zeichnet die *Gränzen zwischen Gesangs- und Instrumental-Composition*. Weil die Regel der erstern im Allgemeinen auch für die letztern, unbeschadet ihrer grösseren Freyheit, die wichtigste Gültigkeit hat, indem Annäherung zum schönen Gesange oder *Singbarkeit* im Wesentlichen und zunächst auch von den Melodien der Instrumentalmusik gefordert wird: so würde die Anweisung zur *Vocalmusik* im *ersten Abschnitte* mit Recht vorangehen. Denn eher wird ein guter Gesangcomponist auch guter Instrumentalcomponist werden können, als umgekehrt. Dieser Abschnitt handelte nun 1) von dem Umfang der vier Stimmen, 2) von der nur in seltenen Fällen, wo sich Virtuosität oder grosser Affect zeigen soll, erlaubten Ueberschreitung ihrer Gränzen, und 3) von der harmonisch-fliessenden Fortschreitung und Verbindung zweyer oder mehrerer solcher Stimmen. Hat man dies erst blos an gleichgültigen Worten versuchen gelehrt, und von Solos, Duetten, Terzetten, Quartetten kleine Proben gegeben, so könnte im *zweyten Abschnitte*, in Beziehung auf bestimmte, passende Texte, von der *musikalischen Declamation*, folglich von der *Prosodie*, oder der Behandlung der Sylben nach ihrer relativen Länge und Kürze, von der *Accentuation*, d. h. von der stärkern oder schwächern Betonung der Sylben und Worte nach dem Ausdruck der Empfindung, und von den zu sehr vernachlässigten Regeln über das Erheben, Stehenbleiben oder Herabgehen der Töne, nach Erforderniss der Sprachlaute und des Gefühlsausdruckes, und vom *Rhythmus* in Bezug auf Verse, auf musikalische und poetische Perioden, Abschnitte und Ruhepuncte, und endlich auf den im Texte herrschenden Sinn und Affect gehandelt werden. Dabey wäre auch auf die Unterscheidung der Haupt- und der Nebenbegriffe, des Wichtigern und Unwichtigern Bedacht zu nehmen, um die unverhältnissmässige Behandlung der Worte des Textes zu verhüten.

Der *dritte Abschnitt* handelte von dem verschiedenen Charakter der Musik, 1) im Choral, in geistlichen Cantaten, Hymnen, Motetten, Oratorien und dergl. 2) in weltlichen Liedern, Romanzen, Cantaten, und theatralischen Gesängen, und 3) im blossen Recitativ. Hier wäre es ratlich, in Bezug auf den Ausdruck der verschiedenen Gemüthsstimmung und ihrer Veränderung, den Gebrauch der verschiedenen Takt- und Tonarten, des Zeitmasses und der Modulationen anzuzeigen und an guten Beyspielen zu beweisen, so wie auch die, für Zeit und Ort und Charakter passende Anwendung des freyen (sogenannten galanten) oder des strengen (gebundenen) Styls.

Der *dritte Haupttheil* betrifft die *selbstständige Instrumentalmusik*. Der *erste Abschnitt* enthielte eine gedrängte Anzeige der verschiedenen gebräuchlichsten Instrumente, möglichst classificirt nach ihrer Verwandtschaft, mit ihren Schlüsseln, ihren Tonleiter, ihrem eigenen Charakter, ihrer Behandlung. Am besten würde mit dem Klavier begonnen, weil es die Harmonie am vollständigsten darstellen kann. Der *zweyte Abschnitt* enthielte die Lehre von der Composition der einfachen und mehrstimmigen Instrumentalstücke, von den Solos, Duos, Trios an bis zu den Concerten und der Orchestersymphonie, wobey die bekannten Formen der Instrumentalstücke nach ihrem conventionellen und innern Charakter zu erklären wären. Hier würde also von der Sonate, der Symphonie, dem Concert, sowol im Ganzen, als von den verschiedenen Sätzen, aus denen sie bestehen, und von den mannigfach charakterisirten Tonstücken im Einzelnen kürzlich die Rede seyn. Man könnte hier erst mit den einfachen, leichten, kurzen Stücken anfangen, deren Verdienst sich vorzüglich in der Klarheit der Melodie, im fasslichen Rhythmus und in der harmonischen Bündigkeit zeigt. Dann gingen man zu den Charakterstücken über, führte hernach zu den, aus mehreren verschiedenen Sätzen bestehenden Werken, (als Sonaten, Symphonien, Phantasien, Variationen,) und bemerkte, wie in gewissen Fällen mit dem zufälligen Zweck, das Eigene des Instruments und die Geschicklichkeit des Virtuosen zu zeigen, der höhere und wesentliche Zweck, Schönheit darzustellen und durch Ausdruck zu bezaubern, verbunden, und jener stets diesem untergeordnet werden müsse. Dabey wäre auch zu erinnern, wie verschiedene

Instrumente zum Vortheil des Effekts, zum gefälligen Contrast, zur Charakteristik, zur Nüancirung und gleichsam zum Colorit des Tongemähldes anzuwenden sind, wie hingegen manche einander verdunkeln, andere einander heben, und wie viel Vorsicht in der Wahl und Zusammenstellung dabey nöthig sey.

Der *vierte Haupttheil* handelt von der *bedingten oder angewandten* und *an andere Zwecke gebundenen Instrumentalmusik*. Die Gegenstände und Rubriken wären hier: *a) Instrumentalmusik in Verbindung mit Gesang*, und zwar 1) *blos begleitende*, wobey der Gesang vorherrscht und glänzt, wie in der Bravourarie; 2) den Gesang noch mehr belebende, seinen Ausdruck erhöhende, bestimmende, zum Theil mit ihm wechselnde und mit malerischer Wirkung sich ihm zugesellende, wie in den obligaten Arien (wobey von der *musikalischen Malerey* nicht unschicklich gesprochen werden könnte); *b) Instrumentalmusik in Verbindung mit dem Tanz* 1) in der gemeinen Tanzmusik, 2) in der höhern Tanzkunst bey dem Ballet; *c) Instrumentalmusik mit theatralischer Darstellung*, d. h. mit Gesang, Recitativ, Declamation, Action, und mit allem, was zum Schauspiel gehört, wobey also von der Oper, der Operette, dem Liederspiel, dem Duodrama, und, wenn Gesang und Sprache bey der theatralischen Darstellung wegfallen, auch von der Pantomime die Rede seyn würde. In wiefern zur Theatermusik auch die *Ouverturen* und *Schauspiel-Symphonien* gehören, verdienten sie auch hier, als musikalische Vor- und Zwischenspiele eine Erörterung, damit sie zweckmässig eingerichtet würden, um dem Zuschauer und Zuhörer die beabsichtigte Stimmung geben oder erhalten zu helfen.

Zum Schluss könnte nun die *Anwendung der Instrumentalmusik nach ihrem verschiedenen Charakter zu der verschiedenen Gattung der Gesange* noch näher bestimmt werden, als 1) in der geistlichen Musik (in Cantaten, Oratorien, Messen, Hymnen u. s. f.), 2) in der Oper (der ernsthaften, der komischen, und der romantischen), 3) in der blossen Kammer- und Concertmusik, die mehr zur einsamen oder geselligen Unterhaltung und zur glänzenden Kunstübung, als zur gemeinschaftlichen Erbauung und Religionsfeyerlichkeit, oder zur dramatischen Darstellung bestimmt ist, und dahin gehören die kleineren lyrischen Gesänge oder Lieder, die weltlichen Cantaten, Concertscenen und Concertarien, Gesellschaftsgesänge u. dergl.

Ein solches Lehrbuch, bey den grossen Fortschritten, die unsre Musik seit dreyssig Jahren gemacht hat, vollständig genug, und doch ohne zu grosse Weitläuftigkeit abzufassen, und zugleich mit wohlgewählten Beyspielen, auch wol mit Verweisung auf andre Werke zu näherer Belehrung zu versehen, würde freylich ein mühsames Unternehmen seyn, und einen erfahrenen, belesenen, philosophisch gebildeten Musikkenner erfordern, der zugleich die Fasslichkeit des Vortrags besässe: allein es würde dazu an brauchbaren Vorarbeiten der ältern und neuern Zeit in den Schriften von *Kirnberger*, *J. A. P. Schulz*, *Marpurg*, *Reichardt*, *Grétry*, *Koch*, *Schicht*, *Nägeli*, *Momigny*, und vielen andern deutschen und ausländischen, nicht fehlen, und ein solches pragmatisches Lehrbuch der musikalischen Composition würde zur Erleichterung und Vervollkommnung des Unterrichts gewiss nicht ohne Nutzen seyn.

C. F. M—e.

NACHRICHTEN.

Mayland. (Beschluss aus der 31sten No.) In der letzten Hälfte des Jenn., da das Theater erst nach 9 Uhr angeht, und die Zuschauer nicht zu lange aufgehalten werden sollten, machte man den Anfang mit dem grossen Ballet, (welches über 1 ½ Stunde währt) dann gab man, weil die neue Oper nicht fertig wurde, eine etwas ältere, in einen Act abgekürzte Opera buffa: *la festa della rosa*, von Pavesi, und nachher noch ein zweites kleines Ballet. Sonach endigte das Theater immer fast halb 1 Uhr nach Mitternacht. Die Musik der Oper hat, ein darin vorkommendes, bekanntes Duett: *Io ti vidi, t'ammirai* — abgerechnet, gar nicht gefallen. Grösstentheils war die vorausgegangene schöne Musik des Ballets daran Schuld. (Hier und da hörte man sagen: *Che paragone tra questa musica, e quella del ballo!*) Hr. De Grecis, der erste Buffo, (der aus Rom, und nicht, wie es in meinem letzten Briefe hiess, aus Bologna gebürtig ist) hat sich auch diesmal nicht sonderlich ausgezeichnet.

Vergangenen Monat gab man im Teatro St. Radagonda drey andere, etwas ältere Opern. *La maschera fortunata*, Op. buffa von Portogallo. Die Musik ist nicht zu tadeln. Sodann *Matilde*, am

dem Französischen, und sentimental, mit Musik vom Neapolitaner Cocci. Sie hat manches Gute. *La moglie di tre mariti*, von Mosca. Die Musikstücke sind meistens zu lang und ohne die mindeste Eigenheit. Die Gesellschaft der Sänger war die nämliche, die ich Ihnen in meinem vorigen Briefe anzeigte. Hr. Battari, Buffo, hat sich in der letzten Oper nicht so gut, wie in den beyden ersten, ausgezeichnet. Die Prima donna, Coronda, (Dardanelli) hat in allen dreyen ziemlich gut gesungen. —

Den 8ten Jul. wurde nach langer Zeit das hiesige schöne und grosse, vom Mittelpunkt der Stadt etwas weit entlegene Teatro Carcano mit einer hier unbekannten Oper seria von Rossini: *Demetrio e Polibio*, wieder eröffnet. Der Zulauf zu dieser Oper war desto grösser, da der einst sehr berühmte Tenorist, Mombelli, aus Bologna, mit seinen beyden jungen Töchtern daselbst auftrat. Er war noch nie auf einem meyländer Theater erschienen. Hr. Mombelli, bereits 65 Jahre alt, hat in mehreren Hauptstädten Europa's sich vielen Ruhm erworben. Bey seiner Rückkunft vor mehrern Jahren aus Portugal, liess er seine beyden Töchter, die auch ausser ihrer Kunst, wie man sagt, eine sehr gute Bildung haben, vielleicht etwas zu früh zum Singen an. Nun verschaffte er sich mehrere ernsthafte Opern, studirte sie mit seinen Töchtern recht gut ein; sehr leicht findet er noch einen Bassisten, nebst einer Seconda Donna sammt Secondo Tenore, und — das Singpersonale ist beysammen. Auf diese Art reist er von Stadt zu Stadt, und so hörten auch wir ihn an jenem Tage. — Die Hauptpersonen waren folgende: Demetrio, König von Syrien, unter dem Namen Eumene, (Sign. Mombelli, primo Tenore) Polibio, König der Parther, (Sign. Olivieri, primo Basso,) Lisinga, Tochter des Demetrio, (Sign. Marie Esther Mombelli, Prima donna, contr' Alto,) Demetrio, Sohn des Demetrio, unter dem Namen Siveno, (Sign. Anna Mombelli, primo Soprano, als Mann gekleidet.) — Der Ausgang der Oper war gut. Hr. Mombelli, der auch zugleich ein guter Schauspieler ist, hat in seinem Alter gezeigt, welch ein vortrefflicher Sänger er einst muss gewesen seyn, und obschon er jetzt nicht so viel wie ehemals leisten kann, so hat ihm doch das hiesige Publikum mit Recht sehr vielen Beyfall geschenkt. Seine beyden Töchter haben eine sehr herrliche Methode im Gesange und viele Leichtigkeit; doch sind ihre Stimmen für dieses grosse Theater etwas zu schwach, und überhaupt machen kleine, zarte, und nur auch mit etwas schwacher Stimme begabte Individuen in einer Opera seria, in einem sehr grossen Theater, eine sonderbare Figur. Dennoch fanden auch sie vielen Beyfall, welchen sie ihres wahrhaft schönen Gesanges wegen auch verdienten. Vielleicht werden beyde einst ungemein brave Sängerinnen, wenn nicht ihr zu frühes Anstrengen sie zurückhält. Hr. Olivieri ist kein übler Bassist; in Neapel gefiel er vor mehrern Jahren ungemein. — Diese Gesellschaft giebt hier 15—20 Vorstellungen, und geht dann von hier nach Como. Die Musik dieser Oper verdient ausgezeichnet zu werden. Hr. Rossini, ein junger Mann aus Pesaro, Schüler des Padre Mattei in Bologna, (und nicht des berühmten Mortini, wie man dieses hier allgemein angiebt,) studirt, nach seiner eigenen Aeusserung, Mozart und Haydn fleissig, und zeigt auch eigenen Geist. Er ist, nach Sim. Mayr, wol heut zu Tage der beste Opern-Compositeur in Italien. Er hat diese, seine erste Oper eigends für die Familie Mombelli vor fünf Jahren componirt. Obschon sie nach dem allgemeinen italienischen Schnitt gemacht ist, und seinen neuern Opern keineswegs gleichkommt, so verdient doch Mehreres darin Beyfall. Die Ouverture ist das schlechteste darin. Das Duett im ersten Act, *Questo cor ti giuro amor* — von den beyden Töchtern M. s recht schön vorgetragen, ist artig. Auch hat die Oper ein gutes Quartett etc., aber auch mehrere Reminiscenzen. — Hr. Campiani, aus Mantua, liess sich zwischen dem ersten und zweyten Act auf dem englischen Horne hören. Er spielte zwar recht brav, doch scheint den Mayländern das Instrument nicht zu gefallen. Er wurde nur zuletzt schwach applaudirt. Man sagt, er spiele alle Blasinstrumente recht fertig.

Eine neue Gesellschaft hat am 4ten dieses im Teatro St. Radegonde: *L'inganno felice*, eine Farce in einem Act, mit Musik ebenfalls von Rossini gegeben. Die Prima Donna, Sign. Ferrcola, singt gut, und würde vielleicht noch besser singen, wenn sie den Mund besser öffnete. Hr. Siretti, Tenorist, genügt für kleine Theater ebenfalls. Die Musik ist recht artig, und hat mehreres Eigenthümliche.

Der aus Bologna hier zurückgekommene Hr. Mazas, vom pariser Conservatoire, gab am ersten July zum zweyten Male im hiesigen Conservatorio ein Violinconcert, und fand abermals Beyfall.

Zum Schluss eine Ihnen gewiss nicht gleichgültige Nachricht! Hr. Generali, der bekannte Operncompositeur, verliess zu Ende May Neapel, wo er vergangenen Carneval eine ernsthafte Oper schrieb. Er erzählt mir, dass man Mozarts *Don Juan* dort noch immer fort (Ende Mays) ununterbrochen und mit grossem Beyfall giebt. Bekanntlich brachte man ihn daselbst den 14ten October 1812 zum erstenmale auf die Bühne. (Ich war damals in Neapel und Ihre Leser haben meinen Bericht darüber in No. 48. d. mus. Z. vom Jahr 1812 durch Sie erhalten.) Da nun in Neapel der Brauch ist, die Sänger auf ein ganzes Jahr zu engagiren, so ist es eher wahrscheinlich, dass *D. Juan* bis künftigen Herbst gegeben werden wird. Aber vielleicht sind für Italien, wo man gewohnt ist, alle Monate eine Oper zu wechseln, schon diese acht Monate Andauer unerhört — wenigstens sind sie ganz ausserordentlich. Nach Hrn. Generali's Versicherung hat man den D. J. im Durchschnitt wöchentlich zwey- oder dreymal gegeben, mithin bisher wenigstens siebenzigmal, wahrscheinlich aber öfter. Ich bemerkte schon damals, dass der Neapolitaner überhaupt Talente besitzt, und namentlich Musik besser zu goutiren und zu beurtheilen weiss, als der Mayländer. Sehr selten wird man auf die Musik eines Neapolitaners stossen, wo sich nicht wenigstens einige Funken Genie zeigten; und die beste italien. Musik kömmt, in der Regel, aus der neapolitanischen Schule. Sonach hat es wirklich für Mozarts Verehrer und Freunde etwas Erfreuliches und für die übrige Welt Gewicht, dass jenes Werk eben dort das Schicksal hatte — —

Nachschrift, vom 17ten July. Im grossen Theater *la Scala* giebt man in gegenwärtiger *Stagione dell' estate*, Schau- und Lustspiele, und wird erst den 15ten August wieder mit Singspielen auftreten. Dafür gab man in dem hiesigen grossen und schönen *Teatro reggio della Canobiana* vergangene Mittwoch eine alte Op. buffa v. Cimarosa: *I Traci amanti*. Das Orchester war jenes von der *Scala*, so auch das Singpersonale das nämliche, wie im vergangenen Frühjahr daselbst: nur nahm man Hrn. Pacini als Primo buffo anstatt Hrn. De Grecis. — Schon vor der Aufführung beklagte sich Alles, dass man gerade die allerunbeträchtlichste Oper Cimarosa's gewählt habe, und in der That ist sie es auch. Man hat sie daher, da man überdies noch mit dem Singpersonale sehr wenig zufrieden war, äusserst wenig oder gar nicht applaudirt, und beym Herabfallen des Vorhangs bemerkte man ein allgemeines Stillschweigen. —

Im *Teatro St. Radegonda* gab man vergangenen Montag *Danaro ai mariti*, eine Farce mit Musik von Pavesi. Es ist diese eine von den früheren Arbeiten P.'s, welche, einige artige Ideen abgerechnet, nicht viel sagen will. Sie hat auch nicht sonderlich gefallen.

In der hiesigen Moller'schen Akademie giebt man jetzt sechs, in Mayland ganz unbekannte, und daher auch für Mayland ganz neue Symphonien, wovon drey von Mozart, und drey von Beethoven sind. Die erste von Mozart (die grosse aus Es dur) gefiel dergestalt, dass man sie als die Krone aller erhabenen Symphonien betrachtete. Die 2te, ebenfalls von Mozart, (aus C mit der Schlussfuge) gefiel auch, machte jedoch nicht den vorigen *Furore*. Die 3te endlich, auch von Mozart, (aus D, welche mit einem Adagio anfängt) entzückte Jedermann. Man gab ihr den Vorzug vor den haydnschen Symphonien. — Alles war nun auf Beethoven gespannt. Man gab anfänglich jene aus B dur. Sie wollte gar nicht gefallen. Die 2te Symphonie, die aus C moll, wurde vergöttert, und man setzte sie der ersten dieses Meisters, aus C dur, gleich. Die Pastoralsymphonie endlich (bey welcher übrigens in der Aufführung auffälligerweise 5 Instrumente fehlten) gefiel nur hier und da, und man sagte: *Si vede il gran genio, ma c' è poco canto*. — Ohne mich hierbey weiter in Erläuterungen und Bemerkungen einzulassen, setze ich blos hinzu, dass man in Italien gleich von der ersten Aufführung (und Sie können sich leicht das *wie* denken,) über Beethovens Musik urtheilen will. Seine C-Symphonie hat sich erst nach mehrmaliger Wiederholung ungemein gefallen: so wird es vermuthlich auch der Pastoral- und B-Symphonie ergehen. —

Vor mehreren Monaten erschien hier im Druck *Le Haydine*, ein Buch, welches Haydns Lebensbeschreibung enthält, von Carpani in Wien geschrieben, und dem hiesigen Conservatorio gewidmet. Es wird von den Liebhabern, die den Namen Haydn hoch verehren, sehr gern gelesen. —

In dem kleinen, aber, in Betreff der Bauart, so überaus schönen Turin, fand ich das prächtige Hoftheater, das nächst dem Neapolitaner und Mayländer, zu den schönsten von Italien gehört, dermalen geschlossen. Im *Teatro Carignano* gab man französische Komödien. In dem kleinen, etwas unansehnlichen *Teatro Sutera* gab man zum ersten

(Beschluss folgt.)

Male: *Le nozze di Lauretta*, Op. buffa, von Gnecco. Die Musik dieser vor mehreren Jahren geschriebenen Oper hat, da sie sich nicht im mindesten auszeichnet, gar nicht gefallen, und, nach dem italienischen Ausdrucke, *Fiasco* gemacht. Desto grösseres Lob verdient die brave Prima donna, Sig.a Canonici, welche in ganz Oberitalien als eine gute (einst liebenswürdige) Sängerin bekannt ist. Ich habe sie vor zwey und drey Jahren im *Teatro St. Radegonda* in Mayland mit vielem Beyfall singen gehört. Hier in Turin schien sie mir, sowol an Fertigkeit im Gesange, als auch an Umfang ihrer Stimme, zugenommen zu haben, wodurch sie auch auf etwas grössern Theatern aufzutreten fähig geworden ist. Sie gefällt auch sehr in Turin, und wurde besonders in der vorhergehenden Oper mit vielem Beyfall beschenkt. — In Alessandria, diesem wol nur durch seine Festungswerke berühmten Städtchen, findet der Reisende, zu seiner Verwunderung, ein geräumiges, ziemlich schönes Theater. Eine durchreisende Gesellschaft gab vor kurzem *La Locandiera*, v. Farinelli, nicht besonders gut. — Auch das kleine piemontesische Gränzstädtchen, Voghera, besitzt ein kleines Theater. Auch hier war so eben eine durchreisende Operngesellschaft. Man gab die Op. buffa: *Furberie e puntiglio*, von Marcello di Capua. Ich fand die Musik recht artig, das Orchester und die Sänger aber so erbärmlich, dass ich das Theater bald verlassen musste, und bedauerte die noch verweilenden vielen Zuhörer. Man sollte nicht glauben, dass man in einem Lande, wo der Gesang zu Hause ist, dergleichen Pfuschereyen, welche das Ohr, wie vielmehr allen Geschmack, höchlich beleidigen, mehrere Tage, stundenlang anhören könne. Allein da man in Italien keine andere gesellschaftliche Unterhaltung, als das Theater, kennt, und da der Zweck des Theatergehens, sowol in grossen, als in kleinen Städten, noch besonders der ist, sich in einer Loge als dem erhabensten Thronsitze, zu sehen und sehen zu lassen: so darf man sich hierüber nicht zu sehr wundern. Der Reisende in Italien hat es ein- für allemal gut, in einer jeden noch so kleinen Stadt, ja oft auch in sehr unbedeutenden Ortschaften, wenn er Abends daselbst ankommt, ein Theater mit einer Opern- oder Schauspielergesellschaft zu finden; und mittelst dieses Theaters lernt er auch gewiss sogleich den grössten Theil der Bewohner des Orts kennen.

R e c e n s i o n.

VI deutsche Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre — *von F. X. Eisenhofer.* Op. II, 1stes Heft. München, bey Falter. (Preis 1 Fl. 12 Xr.)

Das Werkchen hat gar nichts, was das Urtheil im voraus günstig stimmen könnte: ein unbekannter Name, 2tes Werk, gleich in den ersten zwey Noten, genau genommen, ein metrischer Fehler, (der jedoch bey der Fermate leicht versteckt werden kann,) ein eben nicht vortheilhaftes Aeussere, gleich beym ersten Anfang ein Druckfehler, (die Vorzeichnung der Taktart ist vergessen,) u. dergl. m. Um desto angenehmer fand sich Rec. bey genauerer Ansicht überrascht. Jeder dieser Gesänge, nur der eine mehr, der andere weniger, zeugt für einen Mann, der seine Texte mit Einsicht und Geschmack zu wählen weiss, sie sich wirklich anzueignen vermag, und nun im Stande ist, was sie für die Empfindung enthalten, ohne vielen Aufwand an Mitteln, auf eine, öfters ungemein schöne, wenigstens immer angemessene Weise, musikalisch auszudrucken; besonders auch, was er sagen will und soll, recht lieblich und einnehmend aus der Brust heraus zu *singen*. Diese Melodie der Singstimme wird denn durch eine stets passende, stets interessante, und dabey doch ungekünstelte und leicht ausführbare Begleitung unterstützt und gehoben. Die Behandlung ist im Ganzen so, dass die Texte zwar durch alle Strophen in der Musik ausgeschrieben, aber die Melodie der ersten durchgängig so weit als möglich beybehalten, und auch die Begleitung zwar dem Einzelnen der verschiedenen Strophen nachgebildet, ihm möglichst angeschmiegt, aber darum nirgends ausgeschweift wird. Im Geist und in der Methode lassen sich diese Gesänge besonders den bessern Himmelschen an die Seite setzen, denen sie wol auch am meisten gleichen. Das erste Stück allein scheint Rec. im Ausdruck nicht ganz rein und vollgültig aufgefasst, obwol es übrigens ein recht liebliches Liedchen ist: es ist zu sanft und weich geworden, statt treibend und heimlich glühend zu seyn — wie es auch schon vor langer Zeit Reichardt ganz recht dargestellt hat. — Ohne ganz besondere Veranlassungen darf man in Blättern, welche so vieles liefern, so Vielen etwas seyn sollen, bey dergleichen kleinen Werkchen

nicht zu weitläufig ins Einzelne gehen: so mag es denn auch hier mit dieser Empfehlung genug seyn, und mit der Versicherung an den Verf., dass er durch Gesänge, wie die besten von diesen, (d. h., wie der 2te, der 3te, und der 4te.) recht vielen Sängerinnen und Sängern von Seele, einfachem Sinn und einfacher Kunst, Freude machen, und ihren Dank gewiss erreichen werde.

KURZE ANZEIGEN.

Angenehme und nicht schwere Tonstücke mit Applicatur für das Pianof. von F. Lauska. 33stes Werk. 1stes Heft. Leipzig, b. Kühnel. (Preis 14 Gr.)

Was der Titel verspricht, das hält das Heftchen. Die Stücke sind wirklich angenehm, und die ersten vier sehr leicht; das fünfte, ein Thema mit sechs Variationen, ist beydes jedoch etwas weniger, und auch in den Ideen etwas gewöhnlicher. Die artigen Melodien der ersten vier Nummern sprechen den Schülern sogleich an. So zufrieden man mit der vorgezeichneten Applicatur seyn kann, so möchte Ref. doch für die Fortsetzung dies Eine bemerken: die ruhige Stellung und gleiche Haltung der Hände ist allerdings eine der vorzüglichsten Maximen bey der Bestimmung der Finger: sie kann aber — wie alles in der Welt — übertrieben werden, wenn man diese Stellung, wie hier wol hin und wieder geschehen seyn mag, gar zu lange unverrückt behalten, bey zu langen Phrasen die Lage nicht ändern will, woraus denn zuweilen ein nicht recht natürlicher, mithin für Anfänger schwieriger Fingersatz erfolgen muss. — Im Geschmack und in der Schreibart dieser Sätze möchten sie wol den besten der Rosetti'schen artigen Kleinigkeiten am meisten ähneln; doch tändelt Hr. L. weniger, variirt aber auch nicht so eigenthümlich. — Ref. empfiehlt das Werkchen den Lehrern junger Schüler, und noch mehr junger Schülerinnen, aus Ueberzeugung, und auch aus selbstgemachter günstiger Erfahrung an den einzigen.

Sinfonie de W. A. Mozart, arrangée p. le Pianoforte à 4 mains. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Es ist die kürzere und sehr brillante aus D dur, mit Geschicklichkeit und Fleiss zu gutem Effect und zu bequemer Ausführung für beyde Spieler eingerichtet. Und besonders das Letzte war hier, bey den weiten Intervallen des Hauptthema des ersten Satzes, und bey der Stelle, S. 14, Syst. 5, und wo sie wiederkömmt, nicht eben leicht. Blos die Stelle, S. 8, System 2 gegen das Ende bis zur Rückkehr in den Anfang, hätte wol, ohne den Hauptideen Eintrag zu thun, effectvoller eingerichtet werden können. Uebrigens ist, nach Ref.s Meynung, die jetzige Sitte, eben Symphonien und Ouvertüren, eben von Mozart (nicht so von Heydn, wegen dessen häufigen Feinheiten, auf den besondern Effect einzelner Instrumente berechnet, nicht so von Beethoven, wegen dessen ganz oder und oft allein entscheidender Instrumentirung,) eben für zwey Spieler auf einem Pianoforte, eher zu rühmen, als zu tadeln — wie doch von Manchen geschehen ist; wenigstens ist sie bey Stücken dieser Gattung und zwar dieses Styls, man mag nun mehr auf den Charakter, oder mehr auf die Ausarbeitung sehen, zweckmässiger, wirksamer, und selbst natürlicher, als bey irgend einer andern Gattung der Instrumentalmusik, oder bey derselben in irgend einem andern Style.

Grande Sonate p. le Pianoforte, comp. — — par A. Schmidt. Oeuvre 5. à Bonn, chez Simrock. (Fr. 2 Fr. 50 Ct.)

Man erhält hier eine unterhaltende Bravoursonate, mit nicht wenig Kraft und Leben im Ausdruck, ziemlich gut erfunden und verständig angeordnet. Der Verf. schreibt übrigens sehr vollgriffig, benutzt alle Vortheile jetziger Instrumente, und, erinnert er auch hin und wieder zu nahe an einige der frühern beethovenschen Sonaten, so werden geübte und lebhafte Spieler ihm doch gewiss gern folgen. Diesen wird der Vortrag auch nicht eben schwer fallen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten August. | Nº. 33. | 1813.

Mittheilungen aus dem Tagebuche eines Tonkünstlers.

1.

Wurde ich doch diesen Morgen ganz überrascht, als ich im Horaz las: (Sermon. 1. 3. 1 folgg.)

> Omnibus hoc vitium est cantoribus, inter amicos
> Ut nunquam inducant animum cantare rogati,
> Injussi nunquam desistant. *)

Wie bleiben sich doch die Menschen durch Jahrtausende gleich, selbst in dem, was man kleine Eigenheiten zu nennen pflegt! Bey weitem die meisten Virtuosen, die ich kennen gelernt, theilen beydes Angeführte noch immer mit denen, unter Augustus Regierung; aber beydes klagen und spotten noch immer, wie damals, die Freunde der Tonkunst. Vornämlich aber über das Erste; denn gegen das Zweyte giebt es ein unfehlbares Mittel: man lässt die Herren spielen und hört nicht drauf!

Was nun aber so fast allgemein verbreitet ist, und was durch alle Zeit, unter allen Veränderungen, bestehet: das muss wol einen tiefern Grund, als in zufällig angenommenen Umständen — muss ihn in der Natur des Menschen, oder in unabänderlichen Verhältnissen, von denen er abhängt, haben; und ist dies, so sollte es auch nicht, wie gewöhnlich geschieht, als Fehler geradehin angeklagt und mit Vorwürfen, oder gar noch schlimmer, bestraft werden. Indem ich die Sache schlicht hinnehme, wie sie ist, ohne sie durch Psychologisiren, am Ende doch wol nur scheinbar, durchzuführen, finde ich Folgendes.

a) Virtuosen auf Blasinstrumenten können den Aufforderungen, zu spielen, sehr oft schon aus physischen Ursachen unmöglich folgen. Wie viel kömmt nicht auf den jedesmaligen Zustand der Brust, der Zunge, der Lippen an, besonders bey schnellen Abwechselungen der Luft und Temperatur, soll dem Künstler nur ein guter Ansatz möglich werden, ohne den er jedoch nichts vermag! Sind nun jene Organe nicht im erforderlichen Zustande, wie sie es in Gesellschaften selten seyn können, so muss er ja die Aufforderungen ablehnen, und er zeigt Unwissenheit und Zudringlichkeit zugleich, wenn man sie fortsetzt, oder, werden sie abgelehnt, sich darüber beschwert. Ein Gleiches gilt, *mutatis mutandis*, von den Organen des Sängers, ja von ihm noch mehr, und bey der Sängerin noch öfter: beyde wagen dabey noch ihre Stimme und ihre Gesundheit.

b) Anders ist es freylich bey Virtuosen auf Saiteninstrumenten: aber hier können auch wieder andere gegründete Ursachen der Weigerung eintreten. Nicht immer hat der Virtuos sein eigen Instrument bey sich, der Pianoforte-Spieler selten. keiner aber vermag auf fremdem, ungewohntem Instrumente zu leisten, was auf seinem eigenen. Und wie selten ist das fremde, das ihm geboten wird, wahrhaft gut, und er darf es nicht einmal sagen, wenn es dies nicht ist, will er anders den Besitzer nicht beleidigen. Aber auch bey nicht gerade schlechtem Instrumente muss man ja wissen, was für Eigenheiten es hat, wie viel und welcherley Ton es hergiebt, wie es behandelt seyn will, um diesen gut herauszugeben, wie viel oder wie wenig man ihm zumuthen kann u. dergl. m., wenn man

*) Es ist ein eignes Laster aller Sänger,
Dass sie, ersucht, sich unter Freunden hören
Zu lassen, immer keine Stimme haben;
Hingegen, wenn kein Mensch sie hören mag,
Des Singens gar nicht müde werden können.

Nach Wielands Uebersetzung.

sich selbst nicht nachtheilig aussetzen soll. Und das kann, das darf man doch nicht verlangen.

c) Ist dem Virtuosen aber auch sein Instrument zur Hand, so sind es doch, wie ja Jedermann weiss, jene neun Jungfern nicht zu jeder Zeit; kein Mensch hat zu jeder Zeit Erfindungsgabe, Fassung, Begeisterung, inneres, nur auf seinen Gegenstand gerichtetes, nur für diesen zusammengehaltenes Leben. Fühlt man nun, dies alles mangele Einem eben jetzt, man solle aber doch es darlegen, und möchte es wol auch: so entstehet daraus nothwendig — mithin ohne Schuld — ein solches Wirrwarr einander widerstrebender Empfindungen, und aus diesem, eben so nothwendig, ein solches Missbehagen, eine solche Unlust, und üble Stimmung gegen sich selbst und gegen die Verhältnisse, dass es nun vollends gar unmöglich wird, etwas wahrhaft Vorzügliches zu Stande zu bringen. Wahrhaft Vorzügliches muss ja aber der Virtuos leisten, wenn er sich nicht selbst im Moment höchstunglücklich fühlen, darum sogar Gewöhnliches nicht gut vorbringen, ja nicht für seine Zukunft (an Ruf, Credit etc.) verlieren soll; er soll und muss jenes eben jetzt um so mehr — und das ist ein neuer gerechter Grund der Verweigerung, wenn er sich eben jetzt nicht fähig fühlt — da

d) gemeiniglich Dilettanten und ausgebildete Kunstfreunde es sind, die ihn auffordern, und es jetzt unter den Ersten so oft äusserst geschickte, unter den Zweyten mit den grössten Künstlern bekannte giebt, die, wenn er nichts wahrhaft Vorzügliches leistet, schnell genug zu dem, leicht umherlaufenden Urtheile bereit sind — die ersten: das können wir selbst! die zweyten: das haben wir von Hans und Kunz noch ganz anders gehört! Diesem nun sich nicht aussetzen zu wollen, da man mit Grund sich bewusst ist, du würdest das nicht, wenn du nicht eben in dieser ungünstigen Stimmung spieltest: wer kann das anders, als vernünftig nennen? Sind nun, wie meistens, in der Gesellschaft

e) auch Kunstverwandte, von denen der Virtuos weiss, oder, nach dem gewöhnlichen Lauf der Dinge, voraussetzen darf, sie lauern ihm auf den Dienst, lassen das Gute ziemlich gleichgültig vorübergehen, und passen auf jede Schwäche, die sie dann leicht bemerkbar machen; oder endlich, ist

f) die Gesellschaft so ganz heterogen zusammengesetzt, dass man, um einem Theile zu gefallen, Bach'sche Fugen, den andern zu interessiren, tolle Hexereyen, den dritten zu gewinnen, Variatiönchen über *blühe liebes Veilchen* vortragen möchte: wie wäre es dem Virtuosen da möglich, zu spielen! — vorausgesetzt, er ist eben in der angegebenen Stimmung, wo sich ihm das alles recht lebendig darstellt, und nicht in jener ächtkünstlerischen, wo er sich, durch seine Kunst selbst begeistert, über alles Einengende emporgehoben fühlt, über nichts klügelt, und wo er dann auch der Aufforderung gewiss gern folgt, wenn er nämlich nicht unter jene grämlichen, stets übelgelaunten, hypochondrischen, eigensinnigen Querköpfe gehört, die man freylich unter Künstlern oft, und, aus leicht zu findenden Ursachen, unter keinen öfter findet, als unter Musikern und Schauspielern. Diese, leisten sie wirklich zu ihrer Zeit etwas Treffliches, muss man mit humaner Nachsicht ein- für allemal als Opfer für ihre Kunst, mit Dank für das Geleistete, und mit stillem Bedauern, ansehen, (und sie Virtuosen, sie gar nicht bestimmt auffordern,) als Menschen aber und Gesellschafter gänzlich aufgeben. Können und wollen sie auch in diesen Beziehungen noch etwas seyn: wol gut! können oder wollen sie nicht, auch gut!

Es muss auch solche Käuze geben —

sagt Göthe's *Faust*;

Nicht alle Bäume hat eine Rinde wachsen

— Lessings *Nathan*. Blüht und trägt der Apfelbaum schön, so stehe er allenfalls knorrig und missgestaltet: uns ist es giebt der andern Bäume noch genug, die schlank und wohlgefällig aufschiessen — dabey aber freylich meist, weder so schön blühen, noch so reich tragen, als jener höckerige.

2.

Es war ein himmlischer Sommerabend. Ich war den Abhang des Bergs herabgestiegen und wandelte fort im röthlichen Abendstrahl am blumigen Ufer des stillen Flüsschens. Als ich zurückblickte, brannte der Gipfel des Bergs in purpurfarbenem Abendlicht, mit dem die Schattenseite der ernsten Fichten so effectvoll contrastirte; und auf der grünenden, allmählich sich senkenden Matte stieg die bunte Rinderheerde herab in den graulichen Duft des Thals, während ein leiser Wind, im schönsten *Crescendo* und *Decrescendo*, mir den Klang ihrer wohleingestimmten Glockenaccorde, gemischt mit den Melodien der bald scheidenden Nachtigall, herübertrug. Ich stand entzückt. Zwey

Tagelöhner waren desselben Weges gekommen, traten zu mir, schaueten nun in gleicher Richtung mit mir, sahen dann sich selbst, nun wieder mich an, schüttelten die Köpfe, und Einer fragte dann: Was schaut der Herr? — Den Abend! antwortete ich. — Da lächelten sie, und schüttelten wieder, als: da ist einmal wieder Einer nicht gescheidt! — Zu anderer Zeit hätt' ich gelacht: jetzt, da ein besserer Sinn in mir wachte, that's mir in der Seele weh, dass für Unzählige ein entzückender Abend nur dadurch Interesse hat, weil er ihnen verspricht, sie werden morgen ihre Kartoffeln hacken können, der Gesang der Nachtigall nur, weil er ihr Nest verräth, das sie auszunehmen gedenken; die schöne Heerde nur, indem sie, mit Ehrn *Fibel* zu sprechen,

„Giebt weisse Milch, Quark, Käs' dazu!"

Wie ist das nur möglich? dacht' ich. Ich wusst' es lange, wie jeder es weiss: weil der Sinn für das Schöne in den Unzähligen gar nicht geweckt, geschweige genährt und geleitet wird! Und es fiel mir nach schwerer aufs Herz, dass von diesen Unzähligen ja auch so viele in den mittlern und vornehmern Ständen Sitz und Stimme haben, und diese nun auch den, der sein Leben hingiebt, in seinen Brüdern jenen Sinn zu wecken, zu nähren, zu leiten, betrachten, wie jene Tagelöhner mich Spaziergänger, oder höchstens den Dichter als einen Mann, von dem man Einiges im Styl erlernen könne, den Musiker als einen, der den Reichen die Zeit vertreiben, die Kirchengemeinde im Ton, die Tanzenden im Takt erhalten möge, damit er doch noch zu etwas nutze seyl —

3.

Ich weiss nicht, ob noch Andere schon erfahren haben, dass unsre Bemerkungen, besonders auch die kritisirenden, sich gedruckt ganz anders ausnehmen, als geschrieben, oder nur gesagt, ja wol gar blos gedacht. Nur gar zu leicht giesst man zwar in allen diesen Fällen das Kind mit dem Bade aus: aber im letzten lässt man's liegen und geht unbesorgt seine Strasse, im vorletzten bleibt man stehen und sieht's erröthend an; im rückwärts folgenden hebt man's wieder auf; im ersten kann man das nicht mehr, sondern nur sich ärgern, oft über das Kind, und noch öfter über sich selbst. So ist es mir mit vielen meiner Kritiken gegangen. Aber ich bin auch kein Schreiber von Profession. Bey diesen, besonders wenn sie jung sind, ist Denken, Hinschreiben und Druckenlassen Eins: so thun sie denn leider auch, als dächten sie nur eben 'was.

4.

Was hätte ich darum gegeben, statt der flügellahmen, aus- und abgedroschenen Ouverture zwecken der Messa, ein gutes, ausgeführtes Präludium auf der unvergleichlichen Silbermann'schen Orgel der catholischen Kirche in Dresden von dem geschickten Dreyssig zu hören, der so, während des ganzen Gottesdienstes, wenig mehr hervorklingen lassen durfte, als einzelne Accorde! —— Welch ein Werk, diess Silbermann'sche! Abgerechnet, was es durch seinen äusserst vortheilhaften Stand gewinnt — doch, welch ein Werk! Der treffliche Mann lebte zwar zu einer Zeit, wo die Akustik noch in der Wiege lag, bekümmerte sich nicht darum, ob die Luftsäule seiner kleinsten Pfeife = 0,067 Fuss, 16384 oder 16555 Schwingungen in einer Secunde vollende, ob sie longitudinal oder transversal schwinge u. dgl. m. [illegible] es traf's, denn er besass Genie, und auch angebornes, bewundernswürdiges Geschick zu allen mechanischen Künsten, baute mit Bedacht und allergrösstem Fleiss, und liess sich Niemand, wer er auch war, in das einreden, was er verstand, der Andere aber nicht. Ob es den spätern Orgelbauern an diesem oder jenem der Vorzüge Silbermanns gefehlt habe und noch fehle, weiss ich nicht: wol aber, dass keines der spätern Werke, ohne Ausnahme, den seinigen an die Seite gesetzt werden könne. — *)

Doch ihm wurde auch noch zweyerley zu Theil, was seine frühern Nachfolger nicht so, und die spätern gar nicht erreichen konnten — um deswillen allein vielleicht die Vorzüglichsten aus ihnen hinter ihm zurückbleiben.

*) [illegible] hat viel Lobens gemacht, z. B. von der neuen Orgel der St. Nicolaikirche in Leipzig, die allerdings eine der grössten ist, die seit Silbermann erbauet worden. Ich kenne [illegible] und auch auch die Güte [illegible] besonders die Ordnung ihrer Einrichtung gehört. Aber — warum soll man's nicht gerade heraussagen, was jeder täglich prüfen kann? — sie klingt, im Einzelnen ihrer Stimmen, wie im Ganzen der Verbindung derselben — um es kurz auszudrücken — als habe sie den Schnupfen.

d. Verf.

a) S. lebte noch zu einer Zeit, wo nicht nur Jedermann am öffentlichen Gottesdienste theilnahm, sondern man diesen auch es gern, namentlich durch vorzügliche Orgeln, verherrlichte: sonach bekam er viele, und darunter auch mehrere grosse Werke zu bauen, und erlangte damit eine Geübtheit und eine Erfahrung, wie sie schlechterdings nur auf diesem Wege erlangt werden können, und wie sie, um etwas wahrhaft Vollendetes zu liefern, doch unentbehrlich sind.

b) S. war bey jenem, seinem herrlichen Werke, aus der Kasse und durch die Liberalität eines *Königs* unterstützt: eines Königs, der die Sache kannte, achtete und liebte, das Geld aber nicht; eines Königs, der überdies wusste, er habe es hier mit einem streng rechtschaffenen, patriotischen und frommen Manne zu thun, und der ihm deshalb vertraute — was er, wie der Erfolg bewiesen, auch in *jeder* Hinsicht konnte. „Soll ich dies alles ausführen, wie ich es zu meines Gottes Ehren, meines Königs Ruhm, und zu meiner Zufriedenheit kann: so brauche ich für das Werk selbst, ohne die Decorationen, welche dem Baumeister Se. Majestät zukommen, und worüber selber sich mit mir zu besprechen haben möchte, die Summe von 20,000 Thalern" —, das schrieb S. unter seinen Plan, und es ward ihm kein Kreuzer abgedungen, er fand vielmehr beym Anschaffen mancher Materialien noch gar manche Erleichterungen. Bey den jetzt so überaus hoch gestiegenen Preisen der Materialien und des Arbeitslohns für wahrhaft geschickte Gehülfen, müsste ein gleiches Werk, wie ich recht wohl überschlagen kann, nahe an 40,000 Thaler zu stehen kommen. Wer mag das jetzt eben hieran wenden? und vielleicht: wer kann es jetzt in Deutschland?

Was folgt nun aus dem allen? Ich meyne — erst: Ehre, dem Ehre gebührt! aber dann auch nicht Herabsetzung dem, der nicht ein Gleiches liefert, weil er die Gelegenheit und die Bedingungen, es zu liefern, nicht findet! Denn warum sollte es zu unsrer Zeit gerade an Männern fehlen, welche die von S. zuerst eben angeführten Vorzüge mit ihm theilten? Besitzen wir solche Männer doch in allen andern Fächern mechanischer Kunst, und in mehrern noch weit vorzüglichere, als jene Zeit! wären diese doch, vertrauete man ihnen solch ein Unternehmen, noch so beträchtlich vor Silbermann erleichtert, durch die herrlichen Muster dieses Künstlers, durch die seitdem so weit fortgeschrittene Theorie, und durch manche der spätern Erfindungen, welche (wie namentlich einige Voglers) offenbare Verbesserungen sind! Erreichten diese Männer nun auch, was ich unter a. und b., von S. angeführt habe, sollten sie denn nicht dasselbe leisten? — Vielleicht erleben wir es noch, die Frage durch die That beantwortet zu sehen. Wenigstens ermuntert, dies zu hoffen — theils, das Gefühl des wahren (innern und äussern) Bedürfnisses einer gemeinschaftlichen, würdigen, herzerhebenden Gottesverehrung, theils der Sinn für hohe, wahrhaft religiös angewendete Tonkunst, welche beyde eben jetzt — und, zum Glück *zugleich*, neu erwacht sind, immer weiter sich in Deutschland verbreiten, und einer jener Vorzüge unsrer Tage genannt werden müssen, welche zu erkennen wir doch endlich einmal anfangen, so wie überhaupt von der Herabsetzung und Schmähung dieser unserer, in so vieler Hinsicht grossen Zeit, ablassen werden! —

(Die *Fortsetzung* folgt in No. 36.)

Nachrichten.

Briefe über die Musik in Kassel.

Neunter Brief.

Verhältnisse, welche ich nicht erst namhaft zu machen brauche, haben diese Briefe in diesem Jahre gehindert; und so habe ich bis zum Januar zurückzugehen.

Von *Kirchenmusik* hat uns die Osterwoche etwas gegeben. Es wurde nämlich am grünen Donnerstage in der cathol. Kirche von der königlichen Kapelle ein *Miserere* von der Composition des Hrn. Kapellm. Blangini aufgeführt. Obgleich die Composition nicht im eigentlichen, strengen Kirchenstyle gearbeitet ist, der überhaupt mit jedem Tage mehr zu verschwinden scheint, so hat sie doch im Ganzen einen, der Würde und Erhabenheit des Inhalts und des Orts angemessenen Charakter. Der Gesang ist fliessend und die Harmonie anständig. Die Strophen sind abwechselnd in Solo's

und Chöre eingekleidet. Das Ganze (Hauptton, G moll,) that gute Wirkung, doch könnte es durch einige Abkürzungen wol noch gewinnen. — Am Charfreytage hörten wir ebendaselbst Pergolese's *Stabat mater*, aber nur zum Theil, und schlecht gesungen. Den ersten Ostertag war musikalische Messe, (von Mozart, C dur) und zur Feyer des Sieges bey Lützen ein grosses (recht braves) *Te Deum* von der wässerigen Composition des Hrn. Martini in Pesth.

Concertmusik. Den 24sten Jan. gab Hr. Kammermusic. Benecke Concert im österreich. Saale. Den Anfang machte eine Ouverture von Blangini. Eine Arie von Mozart, welche (dem Zettel nach) von Dem. Laconme gesungen werden sollte, blieb aus, weil die Sängerin selbst ausblieb, wie dies schon einigemal der Fall war. Es folgte daher das bekannte Doppelconcert für Violin und Violoncelle von Romberg, vorgetragen von den Hrn. Sass und Benecke. Beyde (erster, Violinist in der königl. Kapelle, und zweyter, Violoncellist,) sind ein paar wackere, geschickte Künstler, und trugen das Concert mit Feuer, Präcision und Fertigkeit vor. — Hierauf Doppelconc. für 2 Waldhörner, comp. u. vorgetragen von den Hrn. Gebrüdern Schunk. Die Composition hat ihre Vorzüge und Schwächen mit den meisten Erstlingswerken neuerer Componisten gemein, ist im Ganzen lobenswerth, und wurde durch den trefflichen Vortrag beyder Künstler sehr gehoben. Den 2ten Theil des Concerts füllte eine grosse Kriegs-Symphonie, *die Schlacht bey Lodi* benannt — wenigstens der Zeit nach, aus. Ohne mich hier über dergleichen Charlatanerien und musikal. Mangelhaftem, wie alle diese See- und Landschlachten, Belagerungen etc. sind, auszulassen, setze ich Ihnen nur her, was, laut dem Anschlagzettel, darin ausgedrückt seyn sollte: 1) der anbrechende Morgen, 2) Ruf der Jäger, 3) das Anrücken der Infanterie, 4) Ruf der Cavallerie, 5) das Anrücken der Cavallerie, 6) Marsche beyder Armeen, 7) die Schlacht, 8) Marsch der Sieger, und endlich 9) allgemeiner Jubel der Sieger. Der Componist war nicht genannt, die Composition an sich aber sehr alltäglich. Obgleich sonst dergleichen musik. Raritäten das Publicum anzulocken pflegen, so war dies doch hier nicht der Fall, denn das Auditorium blieb klein. Ein so schätzenswerther Künstler, wie Hr. B. ist, hätte wol mehr Aufmunterung verdient. — Den 21sten Febr. gaben Hr. Georgis, Solo-Violinist der königl. Kapelle, und dessen Frau, italienische Sängerin, (so lautete der Anschlagzettel,) Concert im österreichischen Saale in folgender Ordnung: 1) Ouverture von Blangini. 2) Polonoise von Trento, ges. von Mad. Georgis. 3) Violin-Concert, gespielt von Georgis. 4) Phantasie für die Harfe (eine Art Quodlibet) von Bochsa, gesp. von Dem. Gallo. 5) Scene und Arie von Nasolini, ges. von Mad. Georgis. 6) Variationen *à grand Orchestre, bearbeitet,* (so war das französische *composé* wirklich recht passend übersetzt) und gespielt von Hrn. Georgis. — Den 14ten März gab die königl. Kapelle ein grosses Conc. unter Aufführung des Hrn. Kapellm. Blangini. Es enthielt: 1) Mozarts herrliche Ouverture aus der *Zauberflöte*. 2) Arie aus der Oper, *Nephtali* von Blangini, ges. von Dem. Blangini. Die Arie selbst (mehr Charakter-Arie, als Bravour,) ist von guter Wirkung, und wurde trefflich gesungen. 3) Rondo für die Violin, gespielt von Hrn. Georgis. 4) Die letzten *Augenblicke Werthers*, eine (italienische) Cantate, comp. und gesungen von Hrn. Kapellm. Blangini. Das Gedicht selbst enthält, monologisch, die letzten Betrachtungen Werthers in der Stunde seines Todes. Die Composition zeichnet sich durch angenehmen, ausdrucksvollen Gesang, und (im Ganzen) durch Reinheit und Wirksamkeit der Harmonie und der Instrumentation vortheilhaft aus. Eine genauere Beurtheilung im Einzelnen wäre hier überflüssig, da das Werk auswärts noch nicht bekannt, noch nicht in den Händen des Publicums ist, und folglich der Leser die Beurtheilung mit dem Beurtheilten nicht vergleichen kann. Hr. Bl., den hier das Publicum zum erstenmal als Sänger kennen und schätzen lernte, trug es mit dem leidenschaftlichen Gefühl vor, das ihn als Componisten beseelte. Seine Stimme ist nicht sehr stark und sonor, aber äusserst angenehm und biegsam, seine Manier ganz die gute italienische, und sein Vortrag voll Seele und Ausdruck. 5) Variationen für die Harfe mit Begleit. des Orchesters, gespielt von Dem. Gallo, Harfenistin der königl. Kapelle. Die Composition war nicht schlecht, und das Spiel der Dem. Gallo recht sehr brav. 6) Duett und Trio aus *Nephtali* v. Bl., ges. von Dem. Lebo, und den Hrn. Derubelle und Becard. 7) Notturnos von Blangini, ges. von ihm und seiner Schwester, blos mit Klavierbegleitung. Dem. Bl. hat eine starke, tönende Stimme, die sie aber sehr angenehm zu mässigen weiss. Ihre Manier und ihr

Vortrag und ganz die, ihres Bruders. Diese Gleichheit und Uebereinstimmung beyder im Vortrage gab diesen Kleinigkeiten ein Interesse, welches manchem grossen Werke fehlt, und gewährte Jedermann einen wahrhaft reizenden Genuss. — Den 16ten April (als am Charfreytage) gab die Theater-Direction im königl. Opernhause ein sogenanntes Concert-Spirituel, unter Direction des Hrn. Kapellm. Blangini, folgenden Inhalts: *1stes Theil*, 1) Symphonie v. Haydn. (G dur, mit dem Paukenschlage) 2) Recitativ und Arie aus der Oper, *Abraham*, v. Blangini; gesungen v. Hrn. Derubelle. 3) Solo für Hoboe v. Hrn. Thuener. 4) Duett und Trio aus *Nephtali*. (Dieselbe, welches wir im vorhergehenden Conc. gehört hatten, und von denselben Personen gesungen) 5) Notturnos v. Hrn. Bl., ges. von ihm und seiner Schwester. (Siehe oben) *2tes Theil.* 6) Horn-Concertant, gebl. von den Hrn. Schunk. 7) Arie aus Haydns *Schöpfung*, ges. von Mad. Delys. 8) Solo für die Harfe, gesp. von Dem. Gallo. 9) Trio und Schlusschor aus dem dritten Akt der Oper: *Nephtali*, ges. von Mad. Delys, und den Hrn. Theodore und Derubelle. Das Concert war im Ganzen recht brillant, nur war wol (für *einen* Abend) des Guten etwas zu viel. Das Auditorium war mässig zahlreich.

Ausser diesen öffentlichen Concerten gab die hiesige musikal. Academie (die Sie aus meinen frühern Berichten kennen) den Winter über sechs Abonnement-Concerte, in denen sich, ausser mehrern Virtuosen der hiesigen Kapelle, verschiedene sehr vorzügliche Dilettanten hören liessen. Die Ausdauer und Standhaftigkeit, wodurch sich dieses Institut, trotz aller äussern Stürme, immer noch erhält, gereicht den Mitgliedern desselben sehr zur Ehre und zum Verdienst. Was in diesen 6 Concerten vorgetragen wurde, war grösstentheils sehr interessant. Ich theile Ihnen hier kurz den Inhalt derselben mit: *1stes Concert.* 1) Symphonie (No. 1) von Hrn. Kammermusik Fesca. Dieselbe, worüber ich Ihnen früher, bey Gelegenheit des von Hrn. F. gegebnen Concerts, Mehreres gesagt habe. 2) Arie von Mozart, ges. von Dem. Lacomme, von der königl. Oper. 3) Violinconcert von Mestrino, gesp. von Hrn. Kammermus. Barnbeck dem Aeltern. 4) Terzett aus *Figaro's Hochzeit* von Mozart, ges. von Dem. Lacomme, Hrn. Kammermus. Köhler, und Hrn. Fenner, (Dilettant.) 5) Klarinett-Concert von Mozart, gebl. von Hrn. M. D. Hermstedt, (während seines Besuchs hieselbst.) 6) Sonate für die Harfe von Bochsa, gesp. von Dem. Gallo. — *2tes Concert.* 1) Ouverture von B. Romberg. 2) Arie aus *Titus* von Mozart, ges. von Dem. Ludovici (Dilettantin.) 3) Flötenconc. v. Danzi, gebl. von Hrn. Kammermus. Keller. 4) Violoncellconc. von B. Romberg, gesp. von Hrn. Kammermus. Benecke. 5) Quartett aus *Don Juan*, ges. von Fräulein von Kechenhausen, Dem. Ludovici und den Hrn. Schatt und Köhler. 6) Symphonie v. Haydn. *3tes Concert.* 1) Ouverture von Weigl. 2) Tenor-Arie von Righini, ges. von einem ungenannten Dilettanten. 3) Fortepiano-Conc. v. Mozart (C dur) gesp. v. Hrn. Referendarius Iffland. 4) Ouverture aus der Oper, *Les Marine*, von Fr. Ubee. 5) Klarinettconc. von Hrn. Kammermus. Nolte, gebl. von ebendemselben. 6) Anfangschor des 2ten Acts aus dem unterbrochnen *Opferfest* v. Winter. *4tes Concert.* 1) Symphonie von Mozart. 2) Arie von Cimarosa, ges. von Hrn. Kammermus. Köhler. 3) Violinconcert von Spohr, gesp. von Hrn. Kammermus. Fesca. 4) Ouverture aus *Iphigenia in Tauris* von Gluck. 5) Tenorarie von Cimarosa. 6) Romanze und Rondo für Hoboe von Hrn. Kammermus. Thurner, gebl. von demselben. *5tes Concert.* 1) Neue Symphonie von Hrn. Fesca, (No. 2.) Sie entsprach ganz den Erwartungen, die durch Hrn. F.s erste Symphonie erregt wurden, und ist dabey kürzer und gefälliger. 2) Arie von Paer. 3) Conc. fürs Fortepiano v. Mozart (D moll) gesp. vom Hrn. Oberlandrath Crelle. 4) Hoboe-Conc. von Berth, gebl. von Hrn. Kammermus. Döring. 5) Duett für Sopran und Tenor, ges. von Dem. Ludovici und einem ungenannten Dilettanten. 6) Ouverture von Beethoven. *6tes Concert.* 1) Symphonie von Beethoven. 2) Rondo fürs Fortepiano von Dussek, gesp. von Dem. Valaurie, einer 13jährigen Klavierspielerin. 3) Arie und Chor aus *Titus* von Mozart. 4) Violinconc. von Kreutzer, gesp. von Hrn. Kammermus. Barnbeck d. ält. 5) Chor, (O Isis und Osiris) aus der *Zauberflöte*. 6) Ouverture militaire von André. —

Ich komme nun zum *Theater*, wo aber bey weitem weniger Ausbeute ist. Neuerungen giebt es da genug, fast täglich, aber nichts Neues. Seit dem Januar bis jetzt haben wir keine neue Oper gehört, man müsste denn etwa die sehr alte Oper: *Panurge*, von Grétry, (unstreitig von allen seinen Opern die schwächste an Werth) für neu rechnen, weil man sie früher hier noch nicht sah. Ich kann Ihnen daher diesmal nur ein Verzeichniss der an-

dieser Zeit aufgeführten Opern geben, welches aber fast nichts andres enthält, als was mein letztes Verzeichnis enthielt. (Die beygesetzte Zahl zeigt wiederum an, wie oft eine Oper oder ein Ballet gegeben wurde.) Von *Oudinot.* La Tourelle, 1 Akt. 2. — *Berton* Montano und Stephanie, 3 A. 1. Les Maris garçons, 1 A. 1. — *Boieldieu*, Zoraime et Zulnar, 3 A. 5. — Jean de Paris, 2 A. 2. — Ma Tante Aurore, 2 A. 2, Les deux Paravents, 1 A. 3. Le Calif de Bagdad, 1 A. 1. — *Blangini* La Fée Urgèle, 4 A. 1 — *Cherubini* Les deux journées, 3 A. 1 — *Champein* Le Mélomanie, 1 A. 2. *Dalayrac* Ambroise, 1 A. 2 — Une heure de Mariage, 1 A. 1 — Leon, ou le chateau de Montenéro, 3 A. 3 — Adolph et Clara, 1 A. 2. — Maison à vendre, 1 A. 1 — La Maison isolée, 2 A. 1 — La jeune Prude, 1 A. 1. — Les deux petits savoyards, 1 A. 2. Alexis, 1 A. 2. Renaud d'Ast, 2 A. 1. Gulistan, 3 A. 1. — *Della Maria* L'opéra comique, 1 A. 2. Le Prisonnier, 1 A. 3 — *Grétry* L'Epreuve villageoise, 3 A. 2. Panurge, 3 A. 3. La fausse Magie, 2 A. 1. Richard, coeur de lion, 3 A. 1. La Caravane de Caire, 3 A. 1. — *Gaveaux.* Le Bouffe et le Tailleur, 1 A. 2. Monsieur *Deschalumeaux*, 3 A. 1. La Jambe de bois, 1 A. 2. Le Traité Nul, 1 A. 1. — *Kreutzer* Lodoiska 3 A. 1. (Für uns hat Cherubini, wie es scheint, seine Lodoiska nicht geschrieben.) — *Lebrun.* La Rencontre en Voyage, 1 A. 3. — *Lemoine.* Les Prétendus, 1 A. 1 — *Lesueur* La Caverne, 3 A. 2 — *Méhul* Une folie, 2 A. 2. Les deux Aveugles de Toledo, 1 A. 2. — Joseph, 3 A. 2. Le Trésor supposé, 1 A. 1. L'Irato, ou l'emporté, 1 A. 1. Euphrosine, 3 A. 1. — Helene, 3 A. 1. — *Nicolo.* Quinault et Lully, 1 A. 1. Cendrillon, 3 A. 2. L'Intrigue aux fenêtres, 1 A. 1 — *Pergolese* La servante Maitresse, 2 A. 2 — *Piccini* L'Avis au Public, 2 A. 2 — *Solié* Le Secret, 1 A. 2 — *Sacchini* Oedipe à Cologne, 3 A. 2 — *Spontini* La Vestale, 3 A. 1 — *Weigl.* Der taube Kapellmeister, deutsches Intermezzo in 1 A. 1. —

Ballets La Fille mal gardée, 2 A. 5. Les Noces de Village, 1 A. 2. Figaro, 3 A. 5. Le Joute, 2 A. 5. La Dansomanie, 2 A. 2. Le Deserteur, 3 A. 2. Les Innocents, 1 A. 3. Les Masques, 2 A. 1. Les Mexicains, 2 A. 1. Paul et Resette, 3 A. 1. Le Chercheuse d'esprit, 1 A. 5. Lucas et Laurette, ou le Pretendu congedié, 1 A. 2. La Fête d'Ydoms. Divert. 5. L'Intrigue du Serail, 1 A. 2. Zephire inconstant, 1 A. 3. —

In der Oper haben debutirt: Dem. Lobé, Mad Belcour, und die Hrn. Garbet u. Floricourt. — Seit einigen Monaten ist uns noch ein besondrer General-Director des Theaters, in der Person eines Hrn. Salemheim, angestellt. Apollo gebe, dass dieser bewirke, was andre bisher nicht bewirken konnten oder wollten. — Unsre trefflichen Waldhornisten, die Herren Gebrüder Schunk, sind vom Könige zu *Musiciens particuliers de la Chambre de S. M.* mit einer angemessenen Gehaltszulage ernannt. — Hr. C. M. Blangini arbeitet wieder an einer neuen Oper. —

Recension.

Komische Variationen für d. Pianoforte über: Ey du lieber Augustin — comp. — — von Springinsfeld — — zweites Werk. Im Bureau de Musique zu Leipzig. (Preis 10 Gr.)

Gewiss ist jetzt in der Musik, wie im Leben, der Deutschen zu viel Trübes und Sentimentales, zu wenig Heiteres und Scherzhaftes. Die Leute schämen sich, zu lachen. Das hat nun wol im Leben seine guten Gründe: in der Kunst führt es zur Einseitigkeit, und ist schon selbst welche. Gern möchten wir darum jedem Werke oder Werklein, das mit Geist eine heitere Laune ausspricht, vielen Eingang verschaffen. Dem hier genannten, obgleich es sich nicht eben hoch hebt, der Verf. auch das Bret bohrt, wo es nicht gerade am stärksten ist, kann doch die heitere Laune nicht abgesprochen, und hin und wieder auch wirklich Geist (im vollern Sinne des Worts) abgemerkt werden. Sey der Verf., wer er wolle: er könnte Vorzüglichere in dieser Gattung liefern; und da er's könnte, sollte er's auch. Die Grundidee ist originell, und die Neckerey in der Musik oft sehr treffend: wir wollen darum das Ganze etwas näher beschreiben, ohne eben damit es höher stellen zu wollen, als es steht und stehen will.

Mit gewaltigem Pathos setzt er an: es wird aber durchaus nichts daraus, als der eine und der andere verminderte Septimenaccord. Das ist eben so gut im Scherz, wie es, bey so vielen neuen

Werben, ein Ernst schlecht ist. Nun „tanzen die versammelten Dorfbewohner" — (das Ganze hat nämlich seinen historischen Faden, an den jede Variation gleichsam einen neuen Knoten knüpft; und die niedlichen Ueberschriften erläutern jedes Angeknüpfte —) jene singen also den seeligen *Augustin*, als Thema. Die erste Var. giebt einen malerischen Bärentanz, wobey im zweyten Theile der Affe — man sieht ihn wirklich — Gesichter schneidet. In der zweyten tanzt das Vieh Solo, seine verwünschten Kreuzsprünge sind treffend ausgedrückt. In der dritten wirft ein junger Jäger seiner Schönen Liebesblicke zu, die, besonders im zweyten Theile scharf zünden und nicht unerwiedert bleiben. Die vierte enthält die förmliche Liebeserklärung, etwas absetzend. Er macht's aus, und sie eine geneigt. In der fünften tritt das harte Schicksal auf; (doch ist der Musik wol noch nicht hart genug;) es gebietet Trennung der Zärtlichen muss — in der sechsten — auf die Hasenjagd, die ziemlich lächerlich ausgefallen ist. Zu verwundern ist nur, dass er 'was trifft, denn obgleich kein Schuss gehört worden — woran es jedoch nicht hätte fehlen sollen — klagen in der siebenten Var. die Verwundeten ganz jämmerlich in schweren Leiden und künstlich geführten Fortschreitungen durch alle Stimmen. Die achte giebt die Siegeslust zu erkennen, wiewol nicht bezeichnend genug; desto treffender ist in der neunten, „Erholung und Kunstgenuss beym Hackebret" dargestellt. Von diesem geht man, in der zehnten, zur hohen Jagd, wo es freylich rasch ausgeht und viele Schüsse fallen. Auch diese ist vorbey, der Mond gehet auf, die Liebenden zerschmelzen herzbrechend in verlegener Waare von Phrasen älterer italien. Duette, zwischen welche die hinzukommenden Aeltern so poltern einfangen, doch endlich durch rührende Vorstellungen gewältiget werden. Alles das wird im Adagio der eilften Var. zusammengefasst; es ist aber des Guten zu viel, und darum so kurz angedeutet. Hier wäre ein breiter, dramatisirender Executeur an seiner Stelle gewesen. Die 12te Var. stellt die Einwilligung der Aeltern und den Jubel der Verlobten zu unbedeutend dar: desto mächtiger plumpt das Hochzeitgelage (in der *Coda*) mit teufelsartigen Ausweichungen drein. Nur der Ehestand bringt alles wieder ins Gleiche, (das Thema kehrt zurück,) doch mit verzweifelten Dissonanzen bereichert; und den Schluss macht leider gar die „Hasenjagd, wie vorher."

Das Ding will nicht nur mit Laune, sondern auch mit Geschicklichkeit gespielt seyn; mehrere Stellen, wenn sie recht herauskommen und die gehörige Wirkung thun sollen, sind ziemlich schwer.

Kurze Anzeigen.

II Duos pour deux Hautbois, comp. par C. A. P. *Braun.* Op. 5. à Leipzig, chez A. Kühnel. (Pr. 16 Gr.)

Ein kleines, schätzbares Werkchen, das um so mehr empfohlen zu werden verdient, je weniger jetzt für dies schöne Instrument allein geschrieben wird, und je passender es für dasselbe und seine Eigenheiten eingerichtet ist. Der Verf. wechselt, diesem gemäss, mit muntern, mässig brillanten, und mit sanften, anmuthigen, singbaren Gedanken oder Figuren; beyde Stimmen wechseln im obligaten Vortrage derselben, und sind dabey durch öftere kleine Imitationen und dergl. interessant verbunden. Die Schreibart ist rein. Die Spieler dürfen keine Anfänger seyn, sind sie aber recht geübt, so werden sie nicht viele Schwierigkeiten finden. Dass der Verf. das Instrument vollkommen kenne, siehet man aus allem. Viel neue Ideen hat er freylich nicht aufgestellt, denn *viele* zu verlangen wäre aber auch, bey dem Zwecke des Werkchens und bey der Beschränkung der Harmonie durch dies Instrument, unbillig; doch muss man einige Sätze (besonders die erste Romanze) in den Ideen selbst wol gar zu gewöhnlich nennen.

XII Walses p. le Pianof. par S. *Neukomm.* Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Wirklich tanzbare und wirklich klaviermässige Walzer: munter und angenehm, nicht selten auch (wie in No. 2, 7, 8, 9, 10, 11 u. 12,) eigenthümlich und pikant durch Erfindung oder Darstellung, überdies durch solide Bässe vor nicht wenigen andern Modetänzen ausgezeichnet. Zu spielen äusserst leicht.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten August. **N°. 34.** 1813.

Recension.

Première Sinfonie pour deux Violons, Alto, Basse, Flûte, deux Hautbois, deux Bassons, deux Cors, deux Trompettes et Timbales, composée et dediée à Gresfen Wehre, par Ch. Maria de Weber. Offenbach, chez J. André. (Pr. 4 Fl. 30 Xr.)

Rec., indem er die Feder zur gegenwärtigen Arbeit ansetzt, fühlt sich doppelt geehrt dadurch, dass die öffentliche Beurtheilung dieser, ihm selbst vom Componisten dedicirten Symphonie, von der Redaction der allgem. musikal. Zeitg. ihm übertragen worden, ein doppelt Verhältniss, welches ihm die Pflicht strengster Genauigkeit und Freymüthigkeit im zwiefachen Masse auflegt. Es wird dieser Forderung rücksichtslos entsprechen. Da er übrigens zum Theil aus eigner Erfahrung weiss, wie wenig — und vielleicht mit Recht — weitläufige Zergliederungen neu erscheinender Instrumental-Compositionen den grössten Theil der Leser zu interessiren pflegen — zumal diejenigen, welche das besprochne Werk noch nicht selbst kennen, um die Zergliederung mit ihrer eignen Ansicht vergleichen zu können, so soll die gegenwärtige Relation weniger eine ausgeführte Analyse der Einzelnheiten, als eine Charakteristik der, die Symphonie bildenden vier Tonstücke im Allgemeinen werden.

Den Hauptcharakter des ganzen ersten Satzes kündigt gleich das, vom vollen Orchester vorgetragene, lebenskräftige erste Thema an:

Allegro con fuoco.

ff unis.

worauf unmittelbar das 2te von den Bässen allein *pianissimo* vorgetragen,

pp legato e poco rallent.

u. s. w.

und in der Folge vom Orchester aufgenommen wird, doch nicht, um es auszuführen, sondern nur, um sogleich wieder zum Hauptthema einzulenken, von wo dann der erste Theil des Allegro eigentlich erst recht anfängt, und bald mit einem allerliebsten dritten Thema ausgestattet wird.

Violino I.

Oboe.

u. s. w.

welches unmittelbar darauf das volle Orchester *fortissimo* in G dur aufnimmt und fortführt.

Vollkommen consequent und mit Feuer und Einsicht sind nun diese drey Themata zu einem Allegro verarbeitet, das an Kraft und Leben keinem dieses Meisters nachsteht — wol aber sehr an Anmuth. Und dies ist der grosse Vorwurf, den Ref. diesem Satze zu machen hat. Hätte doch der sonst so liebliche Tondichter die Zartheit und Anmuth seines 3ten Thema fester gehalten, und es öfter in verschiednen Beziehungen und Verflechtungen benutzt und wieder gebracht, oder, was ihm ebenfalls zu Gebote stand, aus dem zweyten Thema ergiebige und runde konstrucirte Figuren entwickelt — ein Mangel, der hier um so empfindlicher ist, je schöner die Art, wie Hr. v. Weber eingemal mit dem 1sten Thema arbeitet, (indem er

es nämlich viele Takte hindurch in den Bass legt, und die Violinen in gehackten Noten darüber rauschen lässt)

eine etwas verbrauchte und das Gehör abstumpfende, man möchte sagen, betäubende Methode ist, und an einen veralteten Styl erinnert, den man sonst wol auch Ouverturen-Styl nannte.

So wahr indessen der obige Vorwurf seyn mag, dass im vorliegenden Tonstück des Starken zu viel, des Zarten aber zu wenig sey: so sind doch eben von den vielen Kraftstellen manche einzelne durch frappante Effecte auszeichnenswerth; z. B. da, wo das erste Thema zerstückelt in Imitationen, unter andern auch in den Blechinstrumenten erscheint —

Bassi Corni Trombe

In jeder Hinsicht stehen indessen die drey folgenden Sätze, *Andante*, *Scherzo* und *Finale presto*, weit höher an Gehalt und Effect.

Das *Andante*, wie die meisten dieses Meisters, von höchster Einfachheit, aber mit einem hinreissenden Anstrich romantischer Schwermuth ausgestattet, und mehr Phantasie, als geregeltes Tonstück, spricht eindringlich zum Herzen. Schon der schwellende Anfang:

Clarinetti in C Soli Violini

Corni in Es Soli. Bassi

Clarini.

Corni. u. s. w.

stimmt das Gemüth zur Empfänglichkeit für die stille Melancholie, welche durch das ganze Andante athmet, und in schmelzenden Klagetönen der wechselnden Blasinstrumente sich ausspricht. Von erhebender Wirkung, und ein schön berechneter Contrast ist es dagegen, wenn dann, ungefähr in der Mitte des Satzes, die Klage verstummt, das Gemüth sich aufrichtet und wieder emporstrebt in einer kräftigen Dur-Stelle, aber doch bald wieder in die vorige Schwermuth versinkt. Das Ganze ist ein rührendes und doch zugleich erhebendes Bild eines, nach einem unbekannten höhern Etwas sich sehnenden Gemüths,

„So gross und so erhaben
„und doch so sanft und mild."

Von der süssen Schwärmerey zurück ins rege wirkliche Leben führt uns das *Scherzo-presto*. Es spricht uns wieder an mit frischer, ja brausender Lebenslust, sowol im melodiösen, anmuthigen Trio, als im schroffen, bezeichnenden Scherzo selbst. — Nicht eben von besonderer Wirkung ist indessen im 6ten bis 9ten Takt des Scherzo die Reihe von, je nach zwey Viertheilen des ¾ Takts wechselnden Septimen-Harmonien, deren erste mit grosser Septime ohne Bindung auf dem leichten Takttheile eintritt: voll Wirkung dagegen der Ausfall in die fremde Tonart, h dur — so recht eine gewisse, man möchte sagen, übermüthige Ausgelassenheit bezeichnend.

Dem Charakter des Scherzo analog ist im Ganzen das *Finale presto*, wie dass dieses letztere vollends im höchsten Grade den lebhaftesten Ausdruck jovialer Lebenslust ausspricht. Diese verkündigt schon gleich der Anfang:

Presto

Corni soli. Bassi.

Flauto.

Corni.

u. s. w.

dessen Stoff der Tondichter eine kurze Zeit lang ausführt, aber bald, mit einem feurigen *Unisono* aller Saiteninstrumente, sich in den sprudelnden Strom der Lebensfülle stürzt.

u. s. w.

Doch der Rausch verbrauset, und gefälligere Tändeleyen treten an seine Stelle:

u. s. w.

So wechseln und verflechten sich im lieblichsten Reigen die verschiedentlich individualisirten Ausdrücke glücklicher Laune, bis — plötzlich, beym Anfang des 2ten Theils, eine gar altklug und ehrsam in den Bässen *pesante* eintretende Figur Miene macht, eine gemessnere und geregeltere Lebensweise einführen zu wollen; aber freylich mit keinem weitern Erfolg, als dass, wie sie sich kaum blicken lässt, freye Imitationen des ersten Thema, ihrer steifen Weisheit spottend, sie, wie muthwillige Knaben, umgaukeln, sich in ihr kunstgerechtes Gewebe zur Lust verflechten:

Flauto. Corni. Fagotto.

piano.

und sie so lange und immer ärger necken und verfolgen, bis jene endlich, den Kingern spielend, dem jovialesten Thema unerwartet den Kampfplatz räumt. — So wechseln Scherz und Ernst, doch mit stets entschiedenem Uebergewicht des erstern, bis zum freudigen Schlusse, wo man ausrufen möchte: die Fröhlichkeit triumphirt! verbannt ist der düstre Ernst, und im hellen Sonnenglanze strahlt das Reich der Freude! —

Soll aber Ref. nun auch noch Einiges nennen, was ihm die vorliegende Symphonie sonst noch zu wünschen übrig lässt, so wär' es etwa dies: dass nicht alle vier Sätze des Werks aus C (drey in Dur und einer in Moll) gehen sollten, was der Mannigfaltigkeit nicht günstig ist; dann, dass nicht Manches allzuschwer für gewisse Instrumente gesetzt seyn möchte, wie z. B. die Bassfiguren im Finale; auch die Stelle nach der 2ten Fermate des 2ten Theils im ersten Allegro gehört unter diejenigen, welche eben nicht jedes Orchester ganz rein intoniren wird — ja selbst schon der oben abgeschriebene Anfang des Finale ist für die Hörner sehr schwer geschliffen herauszubringen, und gelingt selten, weil auf Blechinstrumenten eben beym Schleifen, z. B. von e zu g, immer der Zwischen-Ton f mit ansprechen will; noch schwieriger ist aus gleichem Grunde die Imitation:

von dem Hornisten, indem er das e schleifend nach c sinken lassen will, gar oft die Zwischentöne d, c, b, g mit ansprechen möchten.

Endlich thut es nicht ganz gute Wirkung, wenn zum D^7 und D^7_4-Accord die Pauke häufig G und c anschlägt, z. B.:

Pauke.

Bass.

Wollte der Verfasser hier die Pauke nun einmal nicht lieber ganz entbehren, so hätte er besser gethan, *drey* Pauken vorzuschreiben, in c, d, G, wie er in der Ouvert. zum *Beherrscher der Geister* mit d, e, A-Pauken gethan hat. Dann hätte er auch beym Anfange des 2ten Theils des Finale

nothwendig den Saiteninstrumenten durchgängig *pianissimo* geben sollen, weil sich sonst die neckischen Imitationen der Blasinstrumente nicht bemerkbar machen können, und der Sinn verloren geht.

Zum Schluss muss Rec. die vielen Nachlässigkeiten im Notenstich bedauern, einige derselben, welche ihm, obgleich er keine Partitur vor sich liegen hat, auffielen, hier anmerken, und Musik-Directoren, deren Verbesserung (so wie auch das Beyschreiben des oben erwähnten *pianissimo* der Saiten-Instrumente im Finale, 2ten Theil) empfehlen.

In der 1sten Violine S. 2, Z. 4, T. 7, muss vor c ein ♮, in der 2ten muss S. 5, Z. 2, zu Anfang des letzten Takts a ♮ stehen, und S. 4, Z. 2 v. unt. den ganzen Takt hindurch h statt c. In der Viola S. 3, Z. 6, T. 5 muss ⪢ im folgenden piano und im 6ten pp. stehen. In der Bassstimme, S. 1, T. 7, muss sowol in der Violoncell-, als in der Violon-Zeile die 3te Note a heissen, S. 5, Z. 2, T. 5. piano und T. 6. pp. stehn, S. 7, Z. 8 v. unt. statt H überall d und Z. 4, v. unt. T. 4 vor a ein ♮. In der Flötenstimme muss S. 2, Z. 10, T. 1. die erste Note ♮e heissen, dann sind S. 4, Z. 3 der 1ste und 2te Takt des 2ten Theils in Einen zu verwandeln. In der Hoboe 1. S. 2, Z. 7, Takt 5 muss die ganze Taktnote statt gis vielmehr g seyn, und Z. 2, v. unt. vorletzte Takt das as vielmehr a ♮. S. 2, Z. 2, T. 2. des ersten und S. 2, Z. 1, T. 7. der 2ten Fagottstimme muss statt einer Taktpause eine ganze Note H stehen.

Gottfried Weber.

Nachrichten.

Wien, d. 4ten Aug.. Uebersicht des Monats July.

Hofoperntheater. Bekanntlich sind die Theater-Directionen im Sommer gewöhnlich mit Aufführungen neuer Productionen haushälterischer als in den übrigen Jahreszeiten; erfreulich war uns daher die Ankündigung einer neuen Original-Oper: *Die Prüfung*, in zwey Acten von F. X. Huber, mit Musik von Hrn Kapellm. A. Gyrowetz, welche am 15ten zum Vortheile der Dem. Antonie Laucher zum ersten Male aufgeführt wurde. Nur Hrn. G. liebliche und angenehme, mitunter auch das Gemüth tief ergreifende Musik, und das vortreffliche Ensemble der darstellenden Personen, erhielten das schwache Product des Dichters. Obgleich Reminiscenzen aus Hrn. G. früheren Werken, und auch aus Compositionen anderer Meister, häufig darin anzutreffen sind — was bey dem unseligen Geschwindschreiben nicht leicht zu vermeiden ist — (Ref. hörte, dass Hr. G. diese Oper, wie seinen *Augenarzt*, in fünf Wochen geliefert hat.) so sind doch der schönen Stellen zu viele, als dass man, dieser einzelnen bekannten wegen, dem Werke nicht die verdiente Aufmerksamkeit schenken sollte. Ein Duett zwischen Liebreich (Hr. Weinmüller) und Nanette (Dem. Ant. Laucher) im ersten Acte, einige Arien Nanettens und das Finale des zweyten, sind von vieler und bedeutender Wirkung, und wurden mit wohlverdientem Beyfall aufgenommen. Ref. wünschte, dass auch von der Ouverture erwähnen zu können: sie sagte aber weder dem Ganzen, noch dem Publicum zu. Hr. Gyrowetz und Dem. Laucher wurden nach der ersten Aufführung hervorgerufen. —

Am 1sten trat Mad. Grünbaum noch als Pamina, ihr Gemal als Tamino, und am 22sten die erstere als Emmeline auf diesem Theater auf. Sie erhielt stets, vorzüglich als Emmeline, die lebhaftesten Beyfallsbezeigungen von dem zahlreich anwesenden Publicum.

Theater an der Wien. Auch in diesem Theater trat Mad. Grünbaum als Maria im *Blaubart* auf, erhielt aber nur mässigen Beyfall, ob ihr gleich alles aufbot, um nicht hinter ihrer Vorgängerin, der Mad. Petrillo, geb. Eigensatz, welche einst in dieser Oper hier vorzüglich glänzte, zurückzubleiben. Es schien, als wäre bey Mad. G. Gesang und Spiel nicht im Einklange, auch dünkete uns, als verwende sie gar zu viel Bemühung auf den Gesang, indem sie jede Gelegenheit, die nur etwas günstig zu seyn scheint, sogleich erhascht, um nichtssagende Verzierungen oder kleinliche Schnörkeleyen anzubringen. Sie wurde am Ende der Oper dennoch gerufen. Hr. Forti gab den Blaubart, und sang die Arie: Ha Falsche! die Thüre offen — unverbesserlich — Ein grosses pantomimisches Ballet, betitelt: *Aschenbrödel*, von der Erfindung des Hrn. Duport, in welchem Hr. D. den Prinzen Ramiro, und seine Gattin die Rolle der Aschenbrödel gab, erhielt, obgleich die Poesie fast durchgängig noch einmal so hoch als gewöhnlich angesetzt sind, grossen Zulauf. Ausser des Hrn. D.'s Kunstfertigkeiten, denen auch hier

in diesem Theater mit rauschendem Beyfall gehuldigt wird, und zu bloss die Decorationen, Aufzüge, Turniere zu Ross und zu Fuss etc., die das Ganze erheitern und von dem Zuschauer die ihn öfters anwandelnde Langeweile verscheuchen. Die Direction zeigte sich abermals äusserst liberal, vorzüglich viel wurde an das Costume verwendet, welches sehr geschmackvoll ausgefallen ist. Die Gruppirungen beym Tanze waren für das Auge äusserst entzückend.

Im Monat August haben die k. k. Hofopernisten ihre gewöhnlichen Ferien, daher bleibt das Theater nächst dem Karnthnerthore geschlossen.

München, den 8ten August. Von Neuigkeiten bietet unsere deutsche Opernbühne während der letzteren zwey Monate nichts dar, als *Leonore* von Peer. Mad. Harlas trat nach ihrer Zurückkunft aus Wien zuerst wieder, den 17ten Jun., in den *Sängerinnen auf dem Lande* auf. Diese Posse wird schon an sich immer gern gesehen; der Beyfall, den diese Künstlerin erhielt, war ungetheilt, wie er es immer ist. — *Figaro* wurde gegeben den 14ten Jun., und wiederholt den 18ten. Die genialische Musik war von grosser Wirkung. Man gehet, ungeachtet des so vielen Neuen, das seit der Entstehung dieser Musik bekannt worden, immer wieder so gerne hin, sich auch an diesem Meisterwerke des Unsterblichen zu erfrischen! Mad. Gervais sang und spielte die *Susanne* mit Wahrheit und vieler Einsicht. Hr. Mittermayr gab den *Figaro* mit Beyfall. — Mad. Stonasch, eine unserer vorzüglichen Schauspielerinnen, hat nun die Rolle der *Aschenbrödel*, in der beliebten Oper dieses Namens übernommen, die ein sehr seltenes Naivetät darstellt. Was ihrer Stimme an Stärke fehlt, ersetzt ihr vortreffliches Spiel. — *Das Gedicht der *Leonore* (sie wurde den 16ten July gegeben) ist von wenigem Werthe: eine magere, schon bis zum Ueberdruss auf den Bühnen vorgekommene Handlung, ohne Charakter, ohne Verwicklung. Die Musik ist allein alles in Allem. Sie gefiel; ungeachtet man sie eben keine *dramatische* Arbeit nennen kann. Aber wo bot das Sujet dem Künstler auch Gelegenheit dar, das höhere Gebiet des Affects zu betreten? Er war sich selbst überlassen, und musste also zu allen mechanischen Hülfsmitteln seiner Kunst, selbst Zierereyen und Künsteleyen nicht ausgenommen, seine Zuflucht nehmen, um sein Werk zu halten, welches ihm auch in so fern vollkommen gelungen ist. Mad. Harlas und Hr. Weixelbaum sangen mit Geschmack und vieler Einsicht die ersten Rollen dieser Oper, die man wol eine travestirte musikal. Academie nennen möchte. — Auch der alte *Richard Löwenherz* lässt sich zuweilen noch auf unserer Bühne sehen (d. 23sten Jul.). Das Balladenwesen dürfte jedoch immer mehr sich verlieren, da unsere modernen Gesangkünstler dem Geschmack eine ganz andere Richtung zu geben sich beflissen. — Den 14ten und 18ten *Sargine*, von Mad. Harlas vortrefflich gesungen. — Uebrigens kein Concert, keine musikal. Academie, doch Hoffnung zur baldigen Erscheinung eines neuen Kunstproducts. Hr. Kapellmeister Winter nämlich ist, wie man vernimmt, mit der Composition einer neuen Oper beschäftigt. Das Sujet derselben ist das Schiller'sche Gedicht, *die Bürgschaft*, von einem hiesigen erfahrnen Dichter bearbeitet. Freunde der ächten Tonkunst haben demnach Ursache, diessmal etwas recht Gutes und Gehaltvolles zu erwarten.

Einige noch ungedruckte Anekdoten von Pugnani.

In Gaetano Pugnani verbanden sich sehr achtungswürdige Eigenschaften mit auffallenden Schwächen zu einem so seltsamen Ganzen, als das ist, welches ein wohlgetroffenes und kaum glaubliches Portrait darstellt. Als der erste Violinist seiner Zeit in Italien, und zwar was gründliche Kenntniss, bewundernswerthe Geschicklichkeit, und auch edlen, ausgebildeten Geschmack anlangt, war er überall gesucht und ausgezeichnet; Redlichkeit, Gutmüthigkeit, Mildthätigkeit gegen Nothleidende *) bezeichneten ihn als Menschen, und erwarben ihm Achtung und Liebe; Jovialität, treffender Witz, geselliges Talente und Weltbildung unterschieden ihn als Gesellschafter, und verschafften ihm ehrenvollen Zutritt in die besten Cirkel. Neben diesem stach aber in seinem Wesen wunderlich genug — ab und hervor: eine cokettirende, ganz kleinliche, sehr leicht zu verwundende Eitelkeit, und eine zerflies-

*) Anm. Das Nothleidenden gehörte der grössere Theil seiner beträchtlichen Einkommen. Sein ganzes bedeutendes Vermögen vermachte er zu einer Stiftung für Arme.

seine Schwäche gegen das andere Geschlecht, die im spätern Alter eine in pedantische, comische Stutzerey ausartete, sich auch in seinem An- und ganzen Anzuge verkündigte, *) und mit seiner abenteuerlichen, fast grotesken Figur um desto auffallender contrastirte. Diese letztern Eigenheiten machten ihn freylich nicht selten zur Zielscheibe des Spottes. Einer schönen, geistvollen Dame von Stande den Hof zu machen, von ihr wol gar als Cicisbeo (freylich in allen Ehren!) ausgezeichnet zu seyn: das war sein höchstes Glück, und sein schlimmster Feind, wer ihn in dieser süssen Träumerey und Einbildung störte.

Dies wiederfuhr ihm nun auch einmal durch den Maler A., der, seines trefflichen Talents, aber noch mehr, seines Geistes und Witzes wegen, in den besten Gesellschaften Turins gern gesehen war; und eben bey einer Dame wiederfuhr es ihm, in deren feinem Umgang und ausgesuchtem Cirkel Pugnani zu seligen Wonne sich himmelhoch verstiegen hatte. Er, jetzt schon in überreifen Jahren, glaubt sich in Schatten gestellt, und kann sich nicht enthalten, über den verhassten Rival allerley Glossen ausgehen zu lassen. A. wehrt seine Mückenstiche eine Zeit lang mit Feinheit und Gelindigkeit ab; das giebt P. Muth, er macht's nun ärger und immer ärger: endlich glaubt A. etwas Entscheidendes unternehmen, und vornämlich — freylich hier die leichteste und sicherste Partie — die Lacher auf seine Seite bringen zu müssen.

Es war damals Sitte, dass man über die Anschlagzettel der Opern, Schauspiele u. dergl., wie bey uns die Seiltänzer und Luftspringer über ihre Ankündigungen, eine Hauptscene der Darstellung in Holzschnitt und colorirt setzte, um die Aufmerksamkeit der Vorübergehenden noch mehr anzuziehen. In Ermangelung eines neuen Holzschnitts setzte man wol auch einen alten, wenn er nur etwas recht Auffallendes enthielt, konnte er auch kaum einigermaassen mit dem Stücke zusammengedacht werden, darüber, um so wohlfeilern Kaufs jenen Zweck zu erreichen. A. zeichnete nun P.-i, ohnehin einer Carikatur so ähnliche Figur noch übertrieben, und doch sprechend ähnlich, aber in der Grösse eines zierlichen und gezierten Liliputers, und neben ihm gross und männlich, Tartini, (seinen Lehrer, dann seinen Rival,) in der Stellung, wie er ihn, P.-n, die Finger auf der Violin zurechtrückt.

Nichts hätte P. mehr kränken können, als eben diese Zusammenstellung, da er sich später weit über seinen Lehrer erhoben glaubte. Jedes Kind in Turin erkannte ihn übrigens und wies mit Lachen auf die Scene. P. war ausser sich, und der Maler in seinen Augen der ruchlosteste Bösewicht, gegen den nun weiter gar keine Rücksicht und auch kein Recht gelte. In der ersten Erbitterung verbreitete er mit grösstem Eifer eine Schmähung über die andere, und immer eine schlimmer, als die andere. Das goss natürlicher Weise Oel ins Feuer, und A. sann sich eine noch schärfere Lauge aus, mit welcher er seinen Gegner begiessen wollte.

Es ging in eine bekannte turiner Fayencefabrik, und malte da P., der so leicht zu treffen war, mit vielen unterschiedenen und scheusslichen Variationen auf alle eben vorhandene Nachtgeschirre. Kaum waren diese zum Kauf ausgestellt, so riss man sich zu hohen Preisen um sie, und der Streich ward stadtkundig. Der Fabrikant bestürmte den Maler um neue Porträts, und dieser lieferte sie frischweg zu Dutzenden. P., halbtodt, lief nach Hülfe und Genugthuung zu der Polizey. Der Director kannte und schätzte ihn, wie den Maler. Er liess diesen vor sich fordern. A. erschien, gestand die That ganz unbefangen, liess ruhig den Polizeydirector seinen Kram, aber das Injuriöse dieses Verfahrens, besonders gegen einen so bekannten und geachteten Mann, auslegen, und begann dann feyerlich, indem er sein Schnupftuch aus der Tasche zog, eine lange, wohlgesetzte Rede, welche auf das hinauslief: Sie sehen hier, hochgeehrtester Herr Polizeydirector, ein Schnupftuch. Aber welch ein Schnupftuch? Eins, worauf das Bild des grössten Helden, des erhabensten Königs unserer Zeit, das Bild Friedrichs des Grossen von Preussen, gedruckt ist, und wie dergleichen in Berlin, gleichsam unter seinen eigenen Herrscheraugen, öffentlich verkauft und gebraucht werden **). Wie man (es) ist es erlaubt, mit dem Bilde des grössten der Könige seine Nase zu putzen, so wird es doch wahrlich auch erlaubt

*) Eine schwülstige, aufgeklärte Frisur, ein desto knapperer, abgezwackter Frack von blauer Seide, und ein grosser Strauss an der Brust — das gehörte auch in seiner letzten Zeit noch so zu seiner gewöhnlichen Erscheinung.

**) Wirklich wurden damals dergleichen Tücher in Berlin in grosser Menge verfertigt, und fanden guten Absatz.

seyn, auf einen Geiger, und sey er noch so berühmt, zu p—n! — —

Als P. nach Wien reisete, erhielt er, unter vielen Empfehlungsschreiben dahin und in die Städte, die er unter Weges berührte, auch eines an den Prinzen M. zu Mayland. Wer sind Sie? fragte ihn der Prinz beym Eintritt ziemlich trocken, als er den Brief noch nicht gelesen und nur die wunderliche Figur gesehen hatte. Schnell verwundert antwortete Pugnani: *César, le Violon à la main!* —

Von den vielen lustigen Streichen, die ihm, um jener angeführten Schwäche gegen die Frauen willen, gespielt wurden, mag nur noch folgender erzählt werden. Der sehr angesehene turiner Kaufmann, V., einer von P.'s Freunden, in dessen Hause er viele frohe Stunden genossen hatte, verheyrathete sich erst in mittlern Jahren, und mit einem jungen, sehr heitern und liebenswürdigen Mädchen. P. freuete sich in herzlicher Theilnahme, machte sich bey der Hochzeit viel zu schaffen, und hatte dann, nach seiner Art, nichts nöthiger zu thun, als dem schönen Weibchen seine gutgemeynten, aber abgestandenen Huldigungen in tausend ähnlichen Aufmerksamkeiten zu Füssen zu legen. Sie liess sich das, aus Achtung gegen seine gute Seite, und wol noch mehr aus Gefälligkeit gegen ihren Gatten, ruhig gefallen. Weniger gefielen ihr einige Zeit darauf seine kleinen, hagestolzen Neckereyen ihres Mannes über die Verschiedenheit ihrer Jahre, (P. war jedoch viel älter,) über nöthige Wachsamkeit u. dergl., so dass vermuthlich sie selbst den Plan zu den folgenden Scenen entwarf, oder wenigstens sie veranlasste.

V. empfing P. einigemal, wenn er diesen bey seiner Frau fand, etwas kälter, als sonst, und als dieser gutmüthig ihn um die Ursache fragte, wich er aus und brach ab. Eben war P. wieder bey Madame V. und sagte ihr schöne Dinge, als V. hereinbrach, ihn mit heftigen Vorwürfen über gemissbrauchtes Vertrauen, und mit Bitterkeiten über ausgelernte Verführungskunste u. dergl. überhäufte. Die junge Frau flohe weinend in ihr anstossendes Cabinet. P. war aus den Wolken gefallen; seiner Unschuldlichkeit in jeder Hinsicht sich wohl bewusst, suchte er sich zu rechtfertigen, den entrüsteten Freund zu bedeuten: aber dieser wetterte noch eine Weile fort. Endlich schienen P.'s Betheuerungen einigen Eingang zu finden, und V. verlangte nur noch ein punktliches Geständniss aller seiner Unthaten gegen seine Frau. P. bekannte in Angst jede Blume, die er der Dame dargereicht, jede Gelegenheit, wo er ihr einmal den Arm geboten u. dergl. Weiter hatte er nichts zu bekennen; und gutherzig, wie er war, setzte er noch die wehmüthigste Abbitte hinzu, wenn er V. damit gekränkt haben sollte. Gut! diesmal mag es hingehn! rief dieser. Aber Sie haben zugleich meine Frau betrübt, haben ihre Ehre gekränkt, und ihre Ehre — ha, bey meiner Seele! wer die ohne Genugthuung verletzt, den spiess ich, wie einen Frosch! — Gott im Himmel, fiel P. ein, verlangen Sie doch nur, was ich zur Genugthuung leisten soll! ich bin ja bereit zu allem Möglichen! — „Sie kommen Sie! sogleich!" (Hier riss er die Thüe des Cabinets auf. Madame sass im Sopha, den Kopf abgewandt und auf die Hand gestützt, das Gesicht mit dem Tuche bedeckt.) Da sitzt das arme Weib, rief V., und weint und härmt sich ab! Erklären Sie sich gegen sie — auf der Stelle! und bitten Sie sie um Verzeihung! — „Gott! ja! recht gern! meine Seele ist rein!" Damit liess er sich zierlich, aber in tiefer Rührung, vor der Dame auf ein Knie nieder. Signora, stockte er, Signora, Sie sind betrübt — Sie weinen — und ich unglücklicher Mann soll, wiewol gewiss schuldlos und unwissend, die Ursache seyn? Signora — — Hier wollte er ihre Hand ergreifen: da stiess ihn ein Gertusch hinter seinem Rücken, und indem er um sich blickte, sahe er Hrn. V. und den ganzen vertrauten Kreis, der sich gewöhnlich in diesem Hause traf, in komischer Rührung dastehn. Wütend sprang er auf: aber sein Zorn wurde, wie eine Strohflamme von einem tüchtigen Schwapp-Wasser, augenblicklich vom Schrecken gedämpft — sie sahe die Signora selbst mitten in jenem Kreise, und doch sass sie auch dort. Kurz, er hatte einem ausgestopften und mit Kleidern der Dame aufgeputzten Balg seine zarte Reue gespendet, und die herandrängenden Freunde suchten mit Lachen und vertraulichen Scherzen die Wolken zu zerstreuen, die bey der Entdeckung auf seine Stirn zogen. Es wollte ihnen nicht recht gelingen: als man aber bald zu Tische ging, die schöne Frau selbst seinen Arm nahm und ihn sich zum Nachbar wählete, auch einige freundliche Blicke und blinkende Gläser daran setzte, so ging alles glücklich vorüber, *P.*

[(Der Beschluss folgt.)]

schwörte selbst über den Verfall, und verlangte nur, dass die Sache ganz unter den Anwesenden bleiben müsse — was man ihm denn um so fester versprach, je weniger man es zu halten Lust hatte.

Kurze Anzeigen

---

1. *VI Caprices ou études pour le Violon, comp. p. F. A. Durand.* Oeuvr. 15. à Mayence, chez B. Schott. (Pr. 5 Fr. 50 Ct.)
2. *Deux airs variés pour Violon princip. av. accomp. d'Orchestre, comp. — par A. F. Durand.* Bonn, chez Simrock. (Pr. 3 Fr.)

Wer je das Glück hatte, Hrn. D. zu hören und sein vortreffliches Spiel zu bewundern, wird wol nicht im geringsten daran zweifeln können, dass er unter die ersten und vorzüglichsten Violinisten, die jetzt existiren, gezählt werden muss; wenigstens kann Ref., der selbst Violinspieler ist, und die Schwierigkeiten, welche bey diesem Instrumente zu überwinden sind, ziemlich genau kennt, kein anderes Urtheil fällen. Von einem solchen Meister lässt sich denn nun freylich, wenn er *Etuden* für die Violin schreibt, etwas Ausgezeichnetes erwarten. Dies ist aber auch in der That der Fall bey den unter 1) bemerkten Capricen. Alle sechs sind zur Uebung ganz besonders empfehlenswerth: doch verlangen sie einen Spieler, der schon sehr fleissig Schulen studirt hat. Für einen solchen sind sie aber auch ein wahrer Schatz, und verdienen unter den Exercitien und Schul-Sachen, nächst den Kreutzerschen, unstreitig den ersten Platz. Die zweyte Caprice hat Ref. die gelungenste geschienen und ihn am meisten angesprochen. Der Stich ist deutlich und gut, und Noten und Fingersatz sind fehlerfrey.

Nicht minder wichtig und von nicht geringerm Gehalte sind die unter 2) angezeigten Variationen. Hr. Dur. hat nämlich, nach einem kurzen *Grave*, als Einleitungssatz, beyde Themata durch eine Fermate zusammengeschmolzen, und ersteres mit 5, letzteres aber mit 2 Variationen ausgestattet, deren jede, als ein künstliches, dem Thema übrigens treu bleibendes Gewebe, ihren besondern Werth hat. Jedem Violinisten, der auf Kunstfertigkeit gewissermaassen Anspruch macht, werden diese Variationen ein sehr angenehmes Geschenk seyn. Der Stich ist sauber und ziemlich fehlerfrey.

Zwey Gesänge, das Mädchen am Spiegel, und die Einsamkeit und Geselligkeit, mit Klavier-Begleitung, von Georg Schlan. München, in der Sedlerischen Kunstniederlage.

6 christliche Lieder mit Begleitung des Klaviers, von ebendemselben. München, in Commission der Falterschen Musikhandlung.

Diese zwey neuern Werkchen eines beliebten Componisten werden jedem Freunde des Gesangs willkommen seyn. Hr. S. entfernt sich nicht von der einmal mit Beyfall betretenen Bahn. Gefällige und natürliche Melodien zeichnen auch diese, so wie seine vorigen Arbeiten, vortheilhaft aus. Die Begleitung ist immer sorgfältig geordnet, reich an reinen Harmonien, ohne jedoch dem Gesange Abbruch zu thun. Mit Vergnügen bemerkt man, dass Hr. S. in Auswahl seiner Texte sich nicht von dem Ungefähr leiten lässt. Was er diessmal, besonders in den geistlichen Liedern, zum Gegenstande seiner vorzüglich gelungenen Gesänge ausgezeichnet hat, giebt eine sehr günstige Meynung von seinen Einsichten.

Différentes petites pièces faciles pour une Flûte, arrangées par A. Bayer. Cah. 1 et 2. Vienne, chez Traeg. (Pr. Cah. 1. 10 Gr. Cah. 2. 8 Gr.)

Das erste Cahier dieser Sammlung liefert, 52 ganz kurze, das zweyte aber 12 etwas grössere, mehrentheils bekannte Liederchen, Tänze, Märsche, Variationen u. s. w., die sämmtlich für eine Flöte, ohne alle weitere Begleitung, eingerichtet, und für jeden, der nur die ersten Anfangsgründe dieses Instruments gefasst hat, ausführbar sind. Wer also zu einer Uebung solcher leichten Sätzchen bedarf, dem werden sie angenehm seyn: sonst aber können sie, als zu unbedeutend, in keine Betrachtung kommen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten September. №. 35. 1813.

Mittheilungen
aus dem Tagebuche eines Tonkünstlers.

(Fortsetzung aus der 33sten No.)

5.

Als im Jahr 1796 Glucks *Iphigenia in Tauris* zuerst auf die berliner, und, so viel bekannt, überhaupt zuerst auf eine Bühne des nördlichen Deutschlands gebracht wurde, erschien ein kleines Schriftchen (Berlin, b. Hummel,) *über Glucksche Musik etc.*, das, wenn auch für den Kunstverständigen keine Geheimnisse, doch vieles enthält, was dem Publicum, nicht nur dort, sondern überall, wo man Musik dieses Meisters giebt, und nicht nur damals, sondern auch jetzt, zu sagen Noth that, oder doch nützlich seyn kann. Wen die drey Bogen zum Verfasser haben, weiss ich nicht: ein guter Kopf, unterrichteter Kunstfreund und gebildeter Schriftsteller war er aber gewiss; und da sie sich nun, wenigstens im Buchhandel, längst verloren haben, eben jetzt aber an mehrern, für Musik bedeutenden Orten Deutschlands ein neues Interesse für jenen grossen Mann erwacht ist: so scheint es mir nicht zu tadeln, wenn ich hier die vorzüglichsten Sätze jenes Verf.s, mit wenigen nähern Bestimmungen, wiederhole.

„Ausser dem Umstande, dass man bey Würdigung Gluck'scher Opern meist den Gesichtspunkt verfehlte, aus welchem allein sie richtig beurtheilt werden können, schadete ihnen das wunderliche Zeug, das darüber geschrieben wurde. Entweder schrieb man mit schwebender Hand des trunkenen Enthusiasten, der selten recht weiss, wovon die Rede ist, und seine Begeisterung für Beruf genug hält, über Dinge zu urtheilen, welche Empfindung allein nicht entscheiden kann, oder mit schwerfälliger Faust des trockenen, empfindungslosen Pedanten, der selbst den Schöpfer der Welt sich nicht ohne Lehrbuch denken kann; der Töne nur im Auge hat, und glaubt, auf Papier müsse sich alles bringen lassen, was im Himmel und auf Erden vorgeht, und man habe den Geist eines theatralischen Kunstproducts weg, wenn man das Skelett desselben mit dem dürftigen Lineale der Schule in seinen kleinsten Zusammenfügungen auszumessen versteht.

Ausser der scharfsinnigen, meisterhaften Analyse der Oper *Alceste*, von Rousseau, und den Streitschriften des Marmontel, Chabanon und Framery, hat man von allen den vielen Schriften, die in Frankreich über Glucks Musik herauskamen, wenig, das sich durch unparteyische Gründlichkeit, wahre Kunstphilosophie und liberalen Sinn auszeichnete. Rousseau vorzüglich vermochte es, den Geist dieser Musik mit scharfem Auge des Kunstphilosophen, der den Blick ins Grosse nicht über dem Blick ins Detail verlernt hat, zu verfolgen. Er zeigt in diesem lehrreichen, schön geschriebenen Aufsatze unwidersprechlich, dass das theatralische Product eines superieuren Genies sich nicht wie ein Rechenexempel beurtheilen lasse; dass man mehr, als die Kunst des reinen Satzes, verstehen, und selbst Talent, reines Kunstgefühl, Phantasie, durch Nachdenken und insonderheit durch Erfahrung geschärfte Beurtheilungskraft, und genaue Kenntniss vom lyrischen Drama in seiner ganzen Ausdehnung besitzen müsse, um ein Gluckisches Werk richtig zu würdigen, in welchem Dichtkunst, Musik, Malerey, Mimik und Tanz in grösstmöglichster Einheit zu Einem Zwecke hinstreben; worin alles auf Empfindung, Handlung und lebendige Darstellung calculirt ist; worin Form und Manier dem Inhalte der Ideen genau correspondiren, und wo, in der Freyheit eines selbstständigen Genies — das mit dem Werke zugleich die Regel hervorbringt — neuer, unbekannter oder übersehener Stoff zum Empfinden und Denken geschaffen wurde, wie ihn, wenigstens bis dahin, weder

die vorhandenen Opern, noch die Lehrbücher hatten.

Noch nie hat in Frankreich eine Kunststreitigkeit ein grösseres und unhaltenderes Interesse erregt, als die, welche über den Charakter und Werth der Gluckischen Musik, im Vergleich mit der bisherigen französischen und italienischen, geführt wurde. Hier, wo (ehedem) bedeutende Künstler und Kunstwerke ein Nationalinteresse erhielten; wo man insonderheit das Theater mit dem Ernst einer Staatsangelegenheit behandelte, und ein Theaterstück allemal erst durch die allgemeine Meynung gleichsam hindurchgehen musste, um als ein reines Nationalwerk aufgestellt und genossen werden zu können — hier erregten die Arbeiten unsers grossen Landsmanns das lebhafteste Interesse. Einen solchen Weg war, mit Verläugnung des alten Herkommens und des schulgerechten Schlendrians, noch kein Operncomponist eingeschlagen. — Man fühlte das Neue und Frappante der Manier. Man empfand das Bedeutende, den raschern, natürlichern Gang der Melodien; die Kraft der leidenschaftlichen Declamation in den Recitativen und Arien, das Zweckmässige in den Abkürzungen der leeren, italienischen Ritornelle, das Vernünftige bey dem Vermeiden der überflüssigen Zierrathen und Wiederholungen, die die Handlung dehnen und unnatürlich machen. Man fühlte die Wirkung einer überdachten, schönen Oeconomie in der Begleitung und Führung der Stimme, die den Schauspieler, nach allen Momenten der Leidenschaft, mehr aus sich selbst und seiner Situation, als aus der Vorschrift des Componisten herauszuziehen schien. Man ward überrascht von dem Ineinandergreifen des pantomimischen Tanzes und der Chöre; gerührt von dem Schmelz des süssen Naturausdrucks sanfter Empfindungen; erschüttert durch den Sturm der zusammenstürzenden Instrumente, die bis zu nöthigen Augenblicken gespart waren und sich nicht mehr einander erdrückten; aufgeschreckt öfters durch einen einzigen, aufgesparten und nun herausgeschmetterten Ton, der an seiner Stelle stand. Man ward hingerissen durch den unbeschreiblichen Effect, welchen die edle Simplicität des Gesanges, die einfache, bedeutende Bearbeitung der Stimmen und der Modulation hervorbrachte, die in der Partitur wol gar nichts Besonderes versprach. Man empfand zum erstenmale im Zusammenhange der Vorstellung, von Scene zu Scene, was das ächte lyrische Drama; — das man bis dahin, wenn's hoch kam, für ein schön amüsirendes Ungeheuer gehalten hatte, das die Künste in wilder Mischung mit einander erzeugt hatten, — in seiner wahren Gestalt auf Sinn und Phantasie, auf das Herz und den Verstand gebildeter Menschen vermöge. Und man überzeugte sich nun, von welcher überwältigenden Kraft die wahre theatralische Musik in ihrer höchsten Würde und Einfalt sey, wenn sie nicht mehr leeres Kunstspiel ist, sondern vielmehr, in schöner Einigung mit der ihr am nächsten verwandten Dichtkunst, den verständlichen Redner der schönen Natur macht.

Aber freylich, so wie noch nie ein Mann aufstand, der in seiner Wissenschaft oder Kunst eine Bahn brach, ohne Krieg mit dem Vorurtheil, der Gewohnheit, der herrschenden Partey, der dictatorischen Gewalt der Schule, und, was das ärgste ist, mit den Leidenschaften seiner Zunftgenossen führen zu müssen, so ging es auch dem Reformator der Oper. Zwar that er es selbst nicht, sondern Andere thaten es in seinem Namen — was auch allemal besser ist: denn die würdigste Sprache, in welcher ein grosser Kopf zu den Menschen reden kann, sind seine Werke, mit welchen er stehen oder fallen muss; indessen, so sehr auch die Gegenpartey der Italiener und ihrer Anhänger durch Kabale und Geschrey den Ruhm und Werth unsers Landsmanns nur um so mehr ins helle Licht brachte, weil dadurch die Aufmerksamkeit auf seine Werke desto mehr sich schärfte: so hemmte dieser Geist der Kabale dennoch manches Gute. Denn er hinderte den ruhigen, parteylosen Untersuchungsgeist, womit der Kunst, durch gründliche und allgemeine Aufstellung der Schönheiten, so wie der Fehler, wahrer Zuwachs hätte zu Wege gebracht werden können. Dabey zog er entweder zu viel unmündige Enthusiasten und unberufene, blind verherrlichende Lobredner, oder gall- und tadelsüchtige Puristen ins Interesse, die wol eher schon manches Gute verdorben haben, weil sie gewöhnlich nicht weit über den engen Kreis der Grammatik hinaus sehen, und in dem Geschäft sich am seligsten fühlen, jede kleine Sünde gegen diese ihre Göttin in ihr rothes Buch einzutragen — So geschah' es denn auch, dass einseitige Gerüchte zu uns herüber kamen und kleinlichen Bemerkungen sich in unsere kritische Schriften und Almanache verloren, wo sie von sonst schätzbaren Kunstgelehrten, mit der trockenen Partitur in der Hand, durch Raisonnements unterstützt wurden, die gründ-

lich aussahen, weil sie ein wissenschaftliches Ansehen hatten, aber dennoch nicht zum Ziele treffen konnten, weil der wahre Gesichtspunct dabey ganz verfehlt war, und die wesentlichsten Dinge ausser Acht gelassen waren.

Und doch, was ist es nicht alles, worauf es, ausser der sehr ehrenwerthen Kunst des reinen Satzes, bey der Beurtheilung einer grossen Oper ankommt! Wie sehr muss man nicht überall den Charakter der Theatermusik überhaupt vor Augen haben! wie sehr bey der Gluckischen auf das Grosse, Ueberdachte des Plans und die glückliche Anlage desselben sehen; auf natürliche musikalische Anreihung der Scenen bis zur Exposition; auf den grossen, einfachen Styl; auf die Verhältnisse der mit und neben einander wirkenden Empfindungen, und auf den ästhetischen Ausdruck derselben; auf die einzig wahre Behandlung des Textes; auf leidenschaftliche Malerey; auf Masse und Anordnung der Gedanken, die sich erst auf dem Theater halten und gruppiren, wie im Grosse gemalte und in die gehörige Perspective gebrachte Decorationen! Man muss insonderheit die Effecte in der Ausführung berechnen, die sich in aller Kraft nur an Ort und Stelle hören und empfinden, am allerwenigsten aber mit einem unerfahrenen, unpraktischen Auge, das sich an Regeln stumpf gesehen hat, vorher überschlagen lassen — weil Stellen sind, die genau auf den Charakter einzelner Instrumente und auf die Zusammenstimmung momentaner Handlung des Schauspielers berechnet wurden. Man muss der Haltung des vom Dichter angelegten Charakters in allen seinen Nuancen nachspüren, auf den mannigfaltigen Ausdruck der Empfindungssprache sehen, und, die mechanischen Hülfsmittel der Kunst auf Augenblicke vergessend, sich in den Geist des Genies hineinempfinden. So wird man den reinen Zusammenklang des Kunstwerks mit unsern Empfindungen wahrnehmen. Ist das aber nicht, und sitzen und rechnen wir bey der Ausführung, und erlauern nur künstliche, contrapunktische Zusammensetzung: so wird das Ganze uns, wie ein magischer Tempel, aus dem Gesichte verschwinden; eine Menge Schönheiten werden gewiss für uns verloren gehen, und wir werden, der Leichtigkeit der Zeichnung wegen, meisterhafte Züge gerade da übersehen, wo sie am häufigsten angebracht sind. Uns geht es dann nicht besser, wie es dem grossen Händel gegangen seyn soll, der, als man ihm die erste Gluckische Partitur vorzeigte, ausrufen konnte:

Der versteht nicht mehr vom Contrapunkt, als mein Koch! —

Es ist doch aber wahrhaftig nicht der Mühe werth, den freylich respectablen, künstlichen Contrapunct zu suchen, wo er nicht hingehört, und über ihn die hier zweckmässigern Kunstschönheiten der einfachen Natur zu übersehen. Noch unendlich weniger aber kann es wol frommen, über einen mühselig erjagten, unmusikalischen Querstand, den Genuss, den reine, menschliche Empfindung bey einem Kunstwerke die Hülle und Fülle haben kann, in die Schanze zu schlagen, und eine arme, verlorne Quinte, die dem raschen Geiste eines feurigen Componisten entfiel, in Spiritus aufzuheben!

Ohne Fehler geht keine grosse, menschliche Unternehmung ab, am allerwenigsten, wenn sie mit begeisterter Phantasie unternommen wird; und wo eine Bahn gebrochen wird, da giebt es nach hinterher etwas zu ebnen. Kein Wunder daher, wenn in den Producten grosser Köpfe und also auch in Glucks Werken, sich hin und wieder kleine Nachlässigkeiten finden, die lieber nicht da seyn sollten. Das Genie, das im Feuer der Begeisterung in grosse Massen von Ideen eingreift, übersieht sie oft am allerersten, weil es zu viel sieht, um Alles zu sehen. Zu einem grossen Ziele schreitet der Künstler gern mit grossen Schritten, überspringt nicht selten kleine Brücken, welche die menschliche Vorsicht für den Geist von einem Ort zum andern gezogen hat, und lässt das Lehrbuch, so er unter dem Arme trug, fallen, wohin es will. Das Buch ist gut, die Brücken sind auch gut: aber daraus folgt nicht, dass ein höheres Kunstgenie nicht lieber zuweilen nach seiner höhern Eingebung handeln, und thun dürfe, als wenn gar keine Tabellen für sein Thun vorhanden wären. Und obgleich die meisten Menschen sehr wohl daran thun, für einen ungewohnten Weg sich Krücken und Wegweiser zu bestellen: so bleibt es doch darum dem grossen Menschen erlaubt, seinen Weg allein zu gehen, wenn er Kraft genug in sich fühlt, einen Sprung über die Regel hinaus zu wagen, und es, im entscheidenden Collisionsfalle, mit der sich entgegenstemmenden Grammatik auszuhalten.

Man kann also nicht läugnen, dass es in Glucks Opern hin und wieder matte, leere und gemeine Stellen, dass es auch Verstösse wider die strenge Regel des reinen Satzes giebt. In der Vermeidung der italienischen Gesangform scheint er zuweilen zu weit gegangen zu seyn, mancher Arie

daher zu viel Dürftigkeit gegeben, und manchen Satz zu nackt gelassen zu haben, der wol mehr Ausführung zugelassen hätte. Allein das alles wird durch die Superiorität des Ganzen, durch die unzähligen Schönheiten unendlich überwogen, und bey einer grossen Ausführung, wie sie eigentlich seyn muss, grösstentheils so gut als gar nicht gemerkt.“

6.

Hochzuverehrende Anwesende!

Der mir von Ihnen gewordene Auftrag, über das Sprichwort: *Cantores amant humores* — stehenden Fusses etwas zu sagen, würde mich ehren, wenn ich nicht aus dem gelockten Haupthaar des Satyrs die spitzen Hörnchen hervorlauschen sähe. Ich sehe sie aber, und darum sollte ich wol ihn, den Auftrag, gegenwärtigem Herrn Rector, des Lateinischen, oder dem Herrn Professor der Eloquenz, der Rede, oder dem Lehrer der psychischen Heilkunde, des muthmasslichen Inhalts wegen, zuschieben: gleichwol nehme ich ihn an, theils um dem Gesetze mich zu fügen, wenn ich, wie ein altrömischer Bürger, zuvor mein Wort gegeben, theils um, wie ein neuerer Deutscher, einmal als Advokat des Teufels aufzutreten, theils endlich aus dem sehr simpeln Grunde, den unsere Disputationen-Fabrikanten mit attischer Urbanität ihren Werken zur Rechtfertigung voranzusetzen pflegen: *ut aliquid dixisse videar.* — Ich werde aber, so viel ich jetzt schon von der Sache weiss, erstens, etwas über die Entstehung dieses Sprichworts beybringen, und dann seinem wahren Sinne näher zu treten mich bemühen.

Indem ich mich über die *Entstehung des Sprichworts* verbreite, spreche ich zwar über einen Gegenstand, von dem Niemand was Sicheres weiss, und auch ich nicht; ich bin aber nicht der Erste, ja nicht der Tausendste, der das thut, wie mir das alle Gelehrte, und vornämlich die Theologen und Philosophen dieser verehrten Gesellschaft, bezeugen werden; so wie auch, dass eben dann die Argumentation am besten fliesse. — Bey der unsrigen finden wir nun zuvörderst: unser Sprichwort ist ein wahrhaft *deutsches*, denn wir entdecken es nicht nur unter uns überall im Gange, sondern auch in den Schriften unserer Vorfahren seit mehreren Jahrhunderten bey andern Nationen aber weder sonst, noch jetzt — einige nördlichere ausgenommen, die von uns abstammen und bekanntlich so vieles in Verfassung, Lebensweise, und auch in der Sprache, von uns beybehielten. — Es ist also ein deutsches: aber ein deutsches Sprichwort, *ursprünglich lateinisch* erfunden. Dies beweiset seine Form, worüber ich hernach mich weiter erklären werde; es beweiset auch, und das genügt uns hier, dass wir kein anderes besitzen, wodurch es mit deutschen Worten ausgedrückt wurde. Wir können es wol übersetzen, aber ihm nichts Sprichwörtliches erhalten. — Dieser Umstand führt uns aber nicht nur den einen Schritt weiter, sondern auch einen zweyten. Es stammt unser Wörtlein *aus einer Zeit*, wo das lateinische Sprache gang und gebe war, unter Gelehrten nicht nur, sondern auch unter denen, die muntere Feste gaben — unter Vornehmen, Reichen, und solchen, die von der Tonkunst Notiz nahmen: unter den feinen Leuten der eleganten Welt. Diese Welt verstand sicher, was sie nicht nur singen hörte, sondern auch so häufig nachsprach, dass es eben zum Sprichwort ward. (Sie verstand es sicher, sag' ich: denn ich rede nicht von uns, sondern von unsern Vorfahren.) — Recht anmuthig, und für den Forscher noch besonders erfreulich wird nun aber diese Zeit noch näher bestimmt durch die Form des Worts, in welcher, wie man siehet, der *Reim* eine Hauptsache ist; und der lateinische Reim! Das treibt uns ganz offenbar dahin, wohin wir uns seit *Götz von Berlichingen* so gern in Dichtungen, seit einigen Jahren — gern oder ungern — selbst im Handeln treiben lassen: in das dreyzehnte und vierzehnte Jahrhundert, wo man häufig, im Ernst und Scherz, lateinisch, dann sogar lateinisch und deutsch zusammen, reimte — und z. B. zu Weihnacht selbst in der Kirche sang:

In dulci jubilo,
Nun singet und seyd froh;
Unsers Herzens Wonne
Liegt in praesepio,
Und leuchtet als die Sonne
Matris in gremio.
Io, io, io
Alpha es et O!

Das beyfällige Lächeln unsers werthen Rectors ermuntert mich, hier ein gelehrtes Wörtlein einzuschieben. Es haben zwar einige unserer allerneuesten Antiquare Spuren des (bekanntlich arabischen) Reims auch bey den alten Römern und Griechen finden wollen — wie denn auch unsern historischen Punkt ein klein wenig minder sicher

stellen könnte. Sie haben, diese Antiquare, namentlich in den Tragikern der letztern, beynahe ich mich recht, wirklich drey sichere und eine etwas unsichere Stelle ausgegattert, die sich reimen. Allein aus diesen vierthalb Stellen gegen hunderttausend widersprechende etwas für die Sache erweisen zu wollen, scheint mir die Argumentation jenes Barbiers in der bekannten Anekdote zu seyn, dass eine tüchtige Portion Sauerkraut gegen das kalte Fieber helfe. — *Haec obiter!* Ich kehre zu unserer Untersuchung zurück, und gebe Ihnen, meyn' ich, vollends das reine, verherrlichende Sonnenlicht, indem ich hinzusetze: Gerade um jene, eben näher bestimmte Zeit finden wir in der Geschichte selbst *Data* genug, welche uns fast zwingen, die Entstehung unsers Sprichworts eben da zu suchen. Es war nämlich damals in unserm geliebten Vaterlande des Musiciren, und zugleich des Trinkens, so viel, wie kaum jetzt unter uns beydes vereinigt finden wir aber, und in enormen Grade, vornämlich bey den damals so sehr zahlreich einzeln und truppweis herumschweifenden Volkssängern, die jedoch auch bey den Gelagen der Vornehmen und in den Klöstern Zutritt hatten, und über die die Geschichtschreiber nicht genug erstaunen können, wenn sie berichten, wieviel sie in jenen beyden Beziehungen vermocht haben. Dies bemerkliche, liederliche Volk aber — Sie bemerken, dass ich mich des zweyten Beyworts bediene, um zugleich den etymologischen Ursprung desselben im Vorübergehen anzudeuten — dies Volk, sag' ich, wurde für seine künstlerischen Bestrebungen keineswegs durch Ehre, die es nicht suchte, noch durch Geld, das es nicht brauchte, sondern durch Speise *und Trank* belohnt, wovon ihm der letzte über alles ging. — Ach Gott, ich wollte ich sässe jetzt in unsrer Universitätsbibliothek, und nicht im Sorgenstuhl unsers Wirths, um Sie alles dies, was ja meine Untersuchung krönen muss, schöne, gelehrte Beweise führen zu können, durch Citationen aus gar manchem Werke, das Niemand liest, und die man daher desto williger auf Treu' und Glauben annimmt! — So aber kann ich Ihnen von den Hauptquellen über diese, so wie über hundert andere interessante Momente der Lebensweise unserer deutschen Vorfahren im Mittelalter, nur die merkwürdige *Limpurger Chronik* anführen, für welche man Lessingen noch nicht genug gedankt hat, und von neuen Bearbeitungen des, uns zunächst interessirenden Theils jener Geschichte, ausser Forkel, vornämlich Bouterweck, im neunten Theile seiner *Geschichte der Poesie.* Meine Sache aber glaub' ich wirklich so weit geführt zu haben, als sie sich eben führen lässt: denn nichts scheint mir natürlicher, als, nach dem Vorhergegangenen anzunehmen, wie man eben in einem wohlgenährten Kloster jener Zeit, oder bey dem Mahle eines Vornehmen, dem der Burgpfaff beywohnet, die herumziehende Truppe sich musicirend strapazirt und die weinlustige Gesellschaft in Jubel versetzt hat; jetzt endlich der witzige Sprecher, indem er ihr zur Labung die Humpen reichen lässt, blos nach eigener, munterer Weise ausspricht, was jedermann weiss, und was, wie das stets zu geschehen pflegt, eben darum, und weil es auf eine runde, nette, klingende Weise ausgesprochen wird, mit lautem Beyfall gehört, wiederholt, und dann, wie auch das zu geschehen pflegt, mit einem „sagte der und der" — weiter verbreitet wird, bis man endlich aus Bequemlichkeit, wie ebenfalls stets geschiehet, den Autor zu nennen unterlässt und nur den Spruch selbst, als ein Axiom, in die allgemeine Rede überträgt — das heisst ja aber: ihn zum Sprichwort macht! —

So hätte ich denn über die Entstehung unsers Sprüchleins das Meinige beygebracht, und gehe, *zweytens*, zu dessen *wahrem Sinn* über. Da mag sich denn diese, so wie jede ansehnliche Gesellschaft, die es in der gewöhnlichen Weise braucht, nicht verwundern — oder vielmehr, sie mag sich verwundern, nur aber nicht übelnehmen, wenn ich geradezu behaupte: sie verstehet es falsch, sie verstehet es ganz falsch! — Die Bewegung, die ich hier an Ihnen wahrnehme, sagt mir: das hab' ich zu beweisen. Freylich hab' ich das, und werd' es auch, und zwar Schritt vor Schritt, vor allen nur möglichen Instanzen!

„Sänger trinken gern", oder vielmehr, wie man's meynt, „trinken viel" — nicht wahr, das, glaubt man, sage der Spruch? Er soll nun doch wol etwas Wahres sagen: denn warum führten wir ihn sonst an? Es ist das aber, wie mir wahrhaftig jeder zugestehen muss, der mit vielen Sängern bekannt worden ist, *nicht* wahr! Sänger trinken wirklich nicht mehr, und Sängerinnen eher weniger, als andere Leute, mit der einzigen Ausnahme gewisser schlechter Bassisten, deren Stimmen man zugleich bezeichnet und erklärt, wenn man sie Bierbässe nennt. Deren sind aber doch, vergleichungsweise, und zum Glück für die Tonkunst, wie für meine Unter-

suchung, nur so wenige, dass von ihnen doch wahrlich keine Regel hergenommen, sondern nur die Ausnahme bestimmt werden kann. Man nenne mir irgend einen andern Stand, irgend eine andere Zunft oder sonstige Gesellschaft, in welcher es nicht Manche gäbe, die viel tränken! und dürfte man um dieser Einzelnen willen gegen die ganze Corporation neckend ausschlagen? würde man sich nicht der Ungerechtigkeit schämen, wenn man statt *Cantores*, sagen sollte, *Autores*, *Emtores*, *Senatores*, *amant humores?* und gleichwol wird Keinem einfallen, zu leugnen, dass es unter den Schriftstellern, den Kaufleuten, den Rathsherren, gar Manche gebe, auf welche dieser Ausspruch passt! — Aber, wird man sagen, jenes Wort lautet doch einmal so, und du hast versprochen, seinen Sinn auszulegen, nicht daran zu mäkeln! Ich weiss es wol, meine hochzuverehrenden Herren, und will auch mit dieser Bemerkung nichts weiter, als einleiten und den Gedanken erregen: könnte denn das Sprichwort wol auch einen andern Sinn haben? einen Sinn, der, mit unsrer Erfahrung übereinstimmend, sich sogleich auch historisch begründete?

Ja freylich, freylich *kann* meines das Wort einen andern Sinn haben! *Canere* nämlich heisst im guten alten, wie im schlechtern spätern Latein, bekanntermassen, nicht blos singen, sondern überhaupt, musikalische Töne hören lassen, und nichts ist gewöhnlicher, als sein Gebrauch von Bläsern — *canere tibiis, canere tuba etc.* *Cantores* können mithin eben so gut Musiker überhaupt, als Sänger, können recht vorzüglich Blasinstrumentisten heissen. Und diese heissen nun auch *wirklich* so: von ihnen *muss* unser Sprüchlein reden; das *muss* sein Sinn seyn! Denn unwidersprechlich lehrt der gesunde Menschenverstand: wenn irgend ein Satz etwas Wahres aussagen soll und zwey Bedeutungen haben kann, deren eine unwahr wäre, die andere eben wahr: so *muss* er in dieser andern genommen werden! Nun weiss ja aber jedermann, dass die Blasinstrumente für die Brust und alle beym Blasen ins Spiel gesetzte Organe etwas Austrocknendes haben; dass sie deshalb ihre Freunde veranlassen, öfter als andere Leute zu trinken, aus welchem Oeftern nun eben der Viele entstehet: und dass wir denn auch die in Rede stehende Geneigtheit und Gewohnheit wirklich an so vielen *dieser* Musiker täglich bemerken können! Was nun aber die Sache vollends ausser allen Zweifel setzt, das lehrt die Geschichte jener Zeit, worin, wie wir gesehen haben, das Sprichwort erfunden ward und auf welche es mithin vornämlich passen muss — lehrt namentlich die angezogene *limpurger Chronik*, unsre Hauptquelle, unwidersprechlich, lehrt mit klaren, dürren Worten: jene herumschweifenden Musiker hatten zwar auch Sänger unter sich, aber *weit mehr Blasinstrumentisten*; ja die meisten ihrer Banden bestanden blos aus solchen, so dass man, über sie aussagend: *Cantores amant humores* — gar nichts weiter bemerkte, als was man zugleich factisch erproben konnte, und was auch wir an vielen Männern dieses Fachs eben so bemerken und eben so erproben können — Hier bin ich am Ende! denn es ist klar, wie die Sonne, sicher, wie das Grab, überführend, wie das Gefühl der Existenz, jenes Sprichwort, man erkläre es psychologisch, physiologisch, philologisch, historisch, oder aus der gemeinen Erfahrung, hat keinen andern Sinn, soll keinen andern haben, kann keinen andern haben, als: *Bläser* trinken gern!

So ziehet denn hin, ihr guten, redlichen Sänger — ziehet hin in Frieden, ungeneckt und ungehöhnet! Millionen haben euch durch jenen Ausspruch Unrecht gethan: seyd edel, seyd gross — verzeihet! Es ist so schön, zu vergeben! Sie wussten es nicht besser, sie verstanden's nicht! Ist denn ein solches Verfahren nicht der Welt Lauf? Denkt doch nur an ein gewisses Thierchen, das euch hier so leicht einfallen konnte — denkt an die Grille, die wir sanftern Seelen liebes Heimchen nennen! Hat man nicht auch, nachdem man kaum beobachtet, es trinke viel, neckend hinzugesetzt: denn es ist ein Sänger? Gleichwol ist es nichts weniger, als dieses, sondern bringt sein Geschrille nur durch schnelle Bewegung der Luft vermittelst seiner Flügel hervor — ziemlich wie Bläser, vermittelst ihrer Lungenflügel, denen es also weit eher zuzugesellen wäre. Man weiss das; gleichwol bleibt's beym alten Worte: es singt! Nun, es sey! Lächelt aber ziehet friedlich hin, ihr guten Seelen! Nicht ohne Rührung verlasse ich euch. Und ist mir eure Rechtfertigung gelungen, so lohne mir's ein schönes Lied aus euern, nicht ausgetrockneten, nicht oft zu benetzenden, nicht blasenden Organen! —

Aber nun noch einen Blick auf mich selbst! Da nämlich ich, wie Ihnen, Verehrteste, allen bekannt ist, zwar Cantor und Musikdirector dieses Orts bin, allein keineswegs ein Blasinstrument handhabe und übe, unser theurer Wirth und heutiger Präsident hingegen, der zunächst mich mit

dem Antrage, über jenes Wort zu sprechen, beehrt hat, wie wir ebenfalls alle wissen, gar fleissig und vehrheft vorzüglich die Flöte spielt: so scheint mir nichts geziemender, als ihm selbst seinen Antrag zurückzugeben, damit Er, der, wie sichs nun ergeben hat, hier für sich und die Seinen, gleichsam für eigenen Heerd, zu streiten hat, dies versuche, falls er nicht, durch die Kraft der Erfahrung gewältiget, und von der Schwäche seiner etwaigen Streitkräfte im Innern überzeugt, *auf sich* sitzen lassen will — wie, fürcht' ich, es ihm steht — die Wahrheit nämlich *Cantores*, d. h. Bläser — Flötisten zum Beyspiel — *amant humores!* —

Recension.

Six Eglogues p. le Pianoforte — — *par W. J. Tomaschek* — — Oeuvr. 39, Liv. 2. à Leipzig, chez Kühnel. (Preis 16 Gr.)

Der erste Heft dieser, nicht ohne Originalität entworfenen, und mit Kunstkenntniss und Geschmack ausgeführten, mannigfaltigen Unterhaltungsstücke für genug gebildete und technisch geübte Spieler — ist früher mit verdientem Beyfall in diesen Blättern angezeigt, und so günstig vom Publikum aufgenommen worden, dass man voraussetzen kann, ihre Beschaffenheit und ihr Werth im Allgemeinen sind bekannt, wo denn Rec. nur übrig bleibt, einige Worte über diese Fortsetzung hinzuzusetzen.

Die hier gelieferten sechs Stücke stehen den ersten in keiner Hinsicht nach: einige derselben übertreffen sie vielmehr an Eigenthümlichkeit der Erfindung und in sorgsamer Ausführung. Mit No. 3 und 4. möchte dies vorzüglich der Fall seyn; sie sind in der That trefflich gelungen, und hier nehmen sich auch die contrastirenden, aber doch gut angeschlossenen Trios sehr vortheilhaft aus. (Die Benutzung einiger alterthümlichen Formen in No. 4., und auch an andern Orten, thut, wie diese nun hier, vielleicht ohne klaren Vorsatz des Componisten, gebraucht, keinesweges aber blos nachgeahmt sind, recht sehr wohl; die durchgehends solide und fliessende Führung der Mittelstimmen ebenfalls.) Weniger gut schliesst sich das Trio in No. 2. an. No. 5, die so heiter und anmuthig ist, hätte vielleicht auch ein vortheilhafter wirkendes Trio erhalten können, obgleich das hier gelieferte sich *technisch* gut anschliesst, und auch an sich mit Einsicht, Fertigkeit und Gewandtheit ausgeführt ist. Die kräftige, feurige No. 6 wird man wahrscheinlich länger und weiter ausgeführt wünschen: so erscheint sie mehr als der Entwurf zum ersten Allegro einer sehr brillanten Sonate.

Dass jedes dieser Stücke mit viel Delicatesse, jedes auch recht sorgsam in seinem Charakter vorgetragen seyn will; dass aber eben darum sie sämmtlich zugleich als Studium für schon Gebildete unter Leitung eines guten Lehrers viel Nutzen schaffen können, braucht Rec. wol kaum hinzuzusetzen.

Kurze Anzeige.

Recueil d'airs variés pour le Flageolet, par Anna Vandenhagen. Suite 1. et 2. à Offenbach, chez André. (Pr. jeder Suite 48 Xr.)

Jeder, der das Flageolet zu seinem Lieblingsinstrumente wählt, macht, wie dies aus leicht begreiflichen Gründen erweislich ist, wol keine schwer zu befriedigenden Anforderungen an die Tonkunst. Daher glaubt man auch, dass die Liebhaber jenes Instruments bey den gegenwärtigen Variationen gewiss ihre Rechnung finden werden; und zwar um so mehr, als wol nicht viel für das Flageolet schon geschrieben seyn dürfte. Beyde Suiten liefern zusammen 13 variirte Themata, und geben vollauf Gelegenheit, sich tapfer zu üben.

Miscellen.

1.

Bruckmanns Mittheilung der merkwürdigen Heilung einer Nervenkrankheit durch Musik.

So bekannt und auffallend auch die guten Wirkungen der Musik bey vielen Krankheiten, insbesondere aber bey Nerven- und Gemüthskrankheiten sind: so wird doch davon immer noch zu wenig Gebrauch gemacht. Um dazu aufzumuntern, möge die in den *Annalen der Heilkunst* (4tes Stück, S. 289) nicht uninteressante Beobachtung hier eine Stelle finden.

Ein Fräulein von 15 Jahren, von guter Bildung, zärtlicher Leibesbeschaffenheit und sehr reizbaren Nerven, hatte kurzlich, und zwar alle zwey bis drey Wochen, ihre Monatszeit ziemlich stark erhalten. Sie wurde von hypochondrischen Beängstigungen und mancherley krampfhaften und convulsivischen Zuckungen befallen, welche mit heftigem Winseln, starkem Geschrey und geschwindem, röchelndem Athemholen begleitet waren. Sie war in der Heftigkeit des Zufalls sich ihrer nicht bewusst. Diese Zufälle traten alle zwey, drey Stunden ein. Nach den Anfällen befand sich das Fräulein zwar abgemattet, jedoch wohl. — Man reichte ihr verschiedene empfohlene Mittel. Man gab ihr, vorhandenen Anzeigen zufolge, ein gelindes Brechmittel, wodurch viel gallichter Schleim ausgeworfen wurde: aber dieses so wenig, als mehrere gerühmte Nervenmittel, thaten die erwünschte Wirkung. Endlich rieth Hr. B. zur Musik. Diese that sogleich die herrlichste Wirkung. Ein Klavier war das einzige Instrument, dessen man sich bediente. Alle unordentlichen, convulsivischen Zuckungen verwandelten sich ganz *nach dem Takt* in die regelmässigsten Bewegungen, und das Geschrey und die röchelnden Bewegungen auf der Brust hemmten sich gänzlich nach. Wurde ein Tanz gespielt, so tanzte die Kranke nach dem Takt, bey einem Choral erfolgten die Bewegungen langsam, und mit gemässigter Andacht sang sie dann und wann weinend das dazu gehörige Lied.

Die Musik hob zwar die Krankheit nicht ganz; doch wurden die convulsivischen Anfälle dadurch takt- und regelmässig und weniger abmattend, hielten auch nicht so lange an, als vorher. Erst nach einem halben Jahre wurde die Kranke völlig wieder hergestellt. — Der Bruder dieser Kranken, ein starker Knabe von 11 Jahren, und eine Magd von 20 Jahren, welche beyde oft bey den Nervenzufällen des Fräuleins gegenwärtig waren, wurden von derselben Krankheit, doch im geringern Grade, befallen. —

(Von Walther finden sich Bemerkungen über die Heilkraft der Musik in der angezeigten Zeitschrift, v. J. 1812, 4s Stück, pag. 289, und vom verstorb. Dr. Weber in Heilbronn, einige Abhandlungen über denselben Gegenstand, in den frühern Jahrgängen dieser musik. Zeitg.)

2.

In voriger Woche starb zu Leipzig Hr. *Ambros. Kühnel*, vormals Organist an der hiesigen cathol. Kirche, dann Besitzer des, unter der Firma, *Bureau de Musique*, bekannten Musikalienhandlung, im 43sten Lebensjahre. Er war ein gründlicher Musiker, verstand alle die gewöhnlichen Instrumente, und war besonders als Violoncellist ein vortrefflicher Quartettspieler. Diese seine Kenntnisse und Fertigkeiten hatten sich vortheilhaften Einfluss auf seine Verlagsgeschäfte. Was er aus Originalen herausgab, war sehr selten ganz ohne Gehalt, und oft von sehr bedeutendem; was er nachstach, fast immer sehr gut gewählt: beydes aber stets äusserlich vortheilhaft ausgestattet und ausgezeichnet correct — als worauf er selbst den grössten Fleiss wendete. Zu wahrem Ruhme gereicht ihm, dass er nicht selten auch die Herausgabe von weitläufigen Werken übernahm, die der Kunst selbst, nicht aber ihm — wie er auch recht wohl wusste — bedeutenden Vortheil bringen konnten, wie z. B. die Samml. Sebast. Bachscher Werke, Gerbers neues Tonkünstlerlexicon u. dergl. m.

5.

Bekanntmachung.

In einer der Hauptstädte der Schweitz findet sich die Stelle eines Orchester-Directors bey einer Liebhaber-Musikgesellschaft in wenigen Monaten erledigt. Von den Musikern, welche sich um diese Stelle bewerben wollen, wird gefordert, dass sie sich durch einen gewissen Grad von Virtuosität als Solospieler der Violin auszeichnen, und im Stande sind, auf diesem Instrumente gründlichen Unterricht zu ertheilen, besonders aber, dass sie die erforderlichen Talente und Kenntnisse besitzen, um die Führung eines nicht unbedeutenden Liebhaber-Orchesters befriedigend übernehmen zu können. Wer jene Stelle zu erhalten wünscht, und sich diese Eigenschaften, ohne welche man dieselbe Niemanden anvertrauen würde, zutraut, beliebe sich an die Musikhandlung von Hn. Georg Nageli et Comp. in Zürich zu wenden, wo die nähern Aufschlüsse und Bedingungen zu erfahren sind.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten September. | Nº. 36. | 1813.

Auch Etwas über die merkwürdige Stelle Mozarts, von welcher in No. 12. und 25. der musikal. Zeit. 1811. die Rede gewesen ist. (Sie findet sich in Cah. III, Son. VII, Seite 96, nach der Breitkopf- und Härtelschen Ausgabe.)

Der Anfang ist eigentlich beym Auftakt des mit der Zahl 1 bezeichneten Taktes, und das Vorhergehende wird nur angeführt, um zu zeigen, dass sich in erwähntem Takte ein Druckfehler befindet, welcher um so weniger unberichtiget bleiben darf, da er eine Hauptnote betrifft, welche einen Einfluss auf die Modulation hat. Das dritte Achtel des Basses muss nämlich e E heissen, nicht es Es. Mehrerer Deutlichkeit wegen will ich jenes Vorhergehende nur mit seinen Harmonien und mit einer simplificirten Bass-Begleitung darstellen.

Unstreitig lenket sich die Modulation in D moll, und der Sexten-Accord von Cis macht die Erwartung dieser Tonart bestimmt rege. Der Bass ergreift auch gleich darauf die Terz derselben, lässt sodann die neue Tonica selbst hören, und schreitet durch die Secunde weiter hinaufwärts. Unsern beyden jetzigen Tonarten, dur und moll, — an eine Tonart der Alten hat Mozart hier gewiss nicht gedacht — ist aber eine *grosse* Secunde eigen. Auch ohne diesen Grund überzeugt sich das Gehör sehr gern davon, dass gedachtes es hier in e verwandelt werden müsse.

Was nun unsre Stelle selbst betrifft, so ist sie da, wo sie stehet, nicht gleichsam aus der Luft gegriffen, sondern sie wird bald im Anfang des Stücks folgendermaassen angekündiget:

Diese wenigen Noten, eigentlich nur das Viertel im Auftakt und der darauf folgende ganze Takt, verdienen aber nicht nur darum Aufmerksamkeit, weil

sie unsre Stelle ankündigen, sondern auch und hauptsächlich darum, weil sie der Schlüssel sind, durch welchen die etwas verwickelte Harmonie, auf welche sich unsre Stelle gründet, aufgeschlossen wird. Ist man aber den ersten Takt in Klarheit, so liegen auch die andern, bis zum zehnten, offen da: denn es herrschet allerwärts ein und derselbe Gedanke, nur durch Umkehrungen und andere Kunstgriffe des Componisten anders modificirt. Demnach muss die ankündigende Stelle zuerst näher besehen werden. Sie hat folgende Harmonie:

Der im Auftakt eintretende selbstständige Accord bleibt im vollen Takt als Vorhalt liegen, welcher sich beym zweyten Viertel auflöset. Dieses zweyte Viertel bestehet in der Melodie aus zwey Achteln, von welchen das letztere durchgehend ist. Das dritte Viertel hat wieder eine selbstständige Harmonie.

Nun wenden wir dieses auf die Hauptstelle an. Was in jener die Oberstimme hatte, kommt in dieser in den Bass. Derselbe tritt im Auftakt mit der selbstständigen Harmonie von D ein, nämlich mit der ersten Umkehrung des Dreyklangs: im vollen Takt erscheint der verminderte Dreyklang von e, wie er in D moll seyn muss: aber der Bass hält im ersten und zweyten Achtel die None und Septime der Hauptnote vor, welche mit dem dritten Achtel eintritt; das vierte Achtel ist durchgehend, das 5te und 6te Achtel hat wieder eine selbstständige Harmonie: der Basston ist nämlich die Quinte von dem zum Grunde liegenden Septimen-Accord von C. Der Fundamental-Bass dieses Taktes ist also:

Nach der Regel sollte nunmehr (Takt 2) der Dreyklang von f folgen, statt dessen erscheint aber der verminderte Dreyklang von fis, nachdem auch ihm die None und Septime vorgehalten werden. Natürlicher Weise fragt sich: Mit welchem Rechte kommt dieser Dreyklang hierher, da er der Modulation ganz fremd ist? So wie im ersten Takt der verminderte Dreyklang e zum Charakter von D moll gehört; so sollte man aus dem verminderten Dreyklang fis schliessen, man sey nun in E moll. Das darf aber nicht seyn, und ist auch nicht. Es ergiebt sich aus dem Zusammenhange, dass der Componist die Tonart G moll berühren will, und hierzu bedarf er des fis, als des Subsemitoni modi. Den Eintritt desselben hätte er verschieben können bis zum dritten Viertel des Taktes: er erwartet aber diesen Zeitpunkt nicht, sondern sein rascher Geist erhaschet dieses fis, sobald sich ihm Gelegenheit dazu darbietet, und dieselbe ist vorhanden, da der Bass über die, zwischen e und g liegende Stufe zu schreiten hat. Uebrigens bezieht sich die Voraussnahme dieses Tones blos auf die Melodie und auf den Generalbass, keinesweges aber auf die Fundamental-Harmonie. Letztere gehet ihren Gang ungestört fort, ohne auf diese zufällige Erhöhung Rücksicht zu nehmen. Demnach ist die Fundamental-Harmonie des zweyten Taktes folgende:

Eben so verhält es sich mit dem achten Takte. Dem letzten Viertel des siebenten liegt der Dominanten-Accord auf B zum Grunde. Nun sollte der Dreyklang von Es folgen, allein statt des Verhalts der natürlich grossen Septime d nimmt der Componist die enharmonische Septime dis, welche mit es gleichstimmend ist, und nun bleibt ihm nichts übrig, als vermittelst des e fortzuschreiten; oder vielmehr: weil er durch das e fortschreiten und alles aufs engste an einander ketten will, darum nimmt er das dis, wodurch das folgende e unwiderruflich angekündigt wird. Wie viel dergleichen Voraussnahmen zur Erhöhung des Affects beytragen, lässt sich bald fühlen.

Nachdem wir uns bisher mit der Betrachtung der innern Bauart einiger Theile beschäftigt haben, wollen wir nun noch einen Blick auf das Ganze werfen. Dies sieht sich an, und klingt, wie eine lange, verwickelte und gedankenreiche Periode, und doch ist es ein einziger Gedanke, der, Takt für Takt, neunmal wiederholt wird. Man sehe folgende Vereinfachung.

So weiss das Genie eine gering scheinende Materie auszuhalten, und sie unter verschiedenen Formen, die von Grad zu Grad interessanter werden, darzustellen!

Auf die in No. 12 des J. 1811 dieser Zeitung vorgelegte Frage, wie die Mozartsche Stelle zu bezeiffern wäre, ist zwar in No. 25. desselben Jahrs eine Antwort erfolgt, nicht aber auf die Frage, wie sie mit dem Generalbasse auszuführen wäre. Beydes gehört zusammen; es wird daher folgender Versuch mitgetheilt.

Noch könnte vielleicht die Frage aufgeworfen werden, ob dem begleitenden Cembalisten oder Organisten zuzumuthen sey, Stellen von der Art, selbst wenn sie gehörig beziffert sind, auch richtig und vollstimmig auszuführen. Wenn auch die Accorde und ihre Verbindungen nicht ungewöhnlich sind, so hängt die Ausführung derselben oft bloss von ihrer Lage ab. Nicht selten ist nur eine einzige gut zu nennen, und wird diese verfehlt, so ist Verunglückung einzelner Theile der gewisse Erfolg davon. Gerade hierin zeigt sich eine der grössten Unvollkommenheiten unserer Bezifferungsart, dass sie dem Begleiter nicht andeutet, in welcher Lage er die Accorde zu nehmen hat. (Nur beym dreystimmigen Accompagnement geschieht solches mitunter.)

Das *Tasto solo*, womit man sich in schwierigen Fällen zu helfen pflegt, ist in harmoniereichen Stellen sehr übel angebracht, am übelsten aber da, wo es bisher gleichsam privilegirt gewesen ist: bey den Orgelpunkten. Hier ergiesst sich die ganze Fülle der Harmonie, gleich einem Wasserfall, der sich über einen ihm entgegenstehenden Felsen herabstürzt. Wie dürftig klingt es aber, wenn der Organist, nachdem er vollstimmig begleitet hat, beym Eintritt des Orgelpunktes das *Tasto Solo* ergreift! Wäre es nicht zweckmässiger, wenn ihm, ausser dem haltenden Basstone, auch die nächste Stimme auf demselben System ausgeschrieben und selbige mit den gehörigen Signaturen bezeichnet würde?

Bey Werken, welche der Vergänglichkeit Trotz bieten, wäre es vielleicht sogar der Mühe werth, das ganze generalbassmässige Accompagnement auf einem besondern Liniensystem in Noten auszusetzen, wobey jedoch in einfachern, weniger gearbeiteten Sätzen viele Abkürzungen und blosse Andeutungen durch Ziffern stattfinden. Welch eine vortreffliche, praktische Generalbass-Schule wäre ein solches Werk für Schüler, und selbst für Lehrer dieser Wissenschaft, überhaupt für Musik-Studirende! Mir wenigstens wäre eine mässige Sammlung, enthaltend die Bassstimme *fugirter* Sachen von Händel, Haydn, Mozart, wovon die Harmoniebegleitung von den Componisten selbst ausgesetzt wäre, ungleich mehr werth, als alle bisher erschienene Anleitungen zum Generalbass.

Schlussbemerkung. Als dieser Aufsatz zur Absendung an die Redaction der musikal. Zeitung ins Reine geschrieben war, erhielt der Verfasser die siebente Nummer des gegenwärtigen Jahrgangs dieser Zeitung, worin der Aufsatz „Ueber das Generalbass-Spielen" etc. befindlich ist, und er freute sich, Einiges, worauf er gedeutet hatte, hier ausführlich und gründlich dargelegt zu sehen. In Absicht auf die Nützlichkeit der Bezifferung sey nur noch bemerkt, dass man aus derselben auf den

ersten Blick erkennen kann, ob ein Musikstück nach dem gewöhnlichen Schlendrian gearbeitet, oder ob es reich sey an seltenen und neuen Harmonie-Verbindungen.

Recensionen.

Zwölf Gesänge mit Begleitung des Klaviers oder der Guitarre, (componirt und) Ihr Majest. der regierenden Königin von Bayern — — gewidmet von Gottfried Weber. Bonn, bey Simrock. (In 4 Nummern, jede 1 Frank 50 C.mm.)

Rec. ist hier mit einer Sammlung von Gesängen bekannt worden, über welche man, wie es ihm scheint, nur, entweder sehr ausführlich sprechen kann, oder sehr kurz sprechen muss. Diese Gesänge sind nämlich von ganz verschiedener Art, fast in jeder hier möglichen Weise, je nachdem der Text dazu Gelegenheit bot, behandelt; überall zeigt sich eine reiche, im Ernsten und tief Empfundenen aber vornämlich glückliche Erfindungsgabe, ein gesicherter Geschmack, viel Besonnenheit, und rühmliche Sorgfalt — mag man nun das Ganze jedes Stücks, oder die Einzelnheiten desselben, mag man das Aesthetische, oder das Technische, oder das im Allgemeinen Wissenschaftliche (Ausdruck, musikal. Grammatik, Declamation, Accentuation etc.) näher ins Auge fassen: was sich nun alles, bey der grossen Verschiedenheit der Stücke, allerdings wieder ganz verschieden darlegt. Dieses alles nun anschaulich zu machen und zu erweisen, kann nicht ohne Weitläufigkeit und viele Beyspiele geschehen, und darf man das nicht — wie man es denn, aus oft angeführten Gründen, bey einzelnen Liedersammlungen nicht darf — so bleibt Einem nur zu sagen: es ist so! und das ist denn kurz genug. Damit kann man sich aber auch eben hier um so mehr begnügen, da der Meister den Kennern und wahrhaft gebildeten Kunstfreunden schon von einer Seite bekannt ist, die jene Vorzüge ohnehin erwarten lässt, und zwar also bekannt, theils durch seine, zwar nicht zahlreichen, aber desto gehaltvollern Compositionen, theils durch seine zahlreichen, theoretischen oder kritischen Beyträge zu dieser Zeitung. — Rec. setzt darum nur noch Folgendes hinzu, um das Werkchen auch im Zufälligern näher zu bezeichnen. Für Anfänger im Gesange, und in der Musik überhaupt, ist es nicht. Zwar findet sich Weniges, was beträchtliche mechanische Fertigkeit u. dergl. verlangte; (fast nur die Variationen für die Singstimme, S. 20 folg., verlangen sie; und Einiges darin, besonders S. 20, letzte Zeile des Gesanges, T. 3, 4, vor allem der Schluss des letztern, u. S. 21, Var. 3, Mehreres, besonders T. 4, gehet auch nämlich *wider die Stimme* — wie die Sänger sich ausdrücken,) zwar stehet das Meiste darin sogar sehr leicht aus: aber, ausserdem, dass eben das Vorzüglichere *dieser* Gesänge selten obenauf liegt, ist auch alles hier genau genommen und will wieder genau genommen seyn; Manches, dem man es nicht ansähe, selbst mancher einzelne, ungewöhnlich gelegte Ton des Gesanges, ist auch nicht eben leicht zu treffen oder zu halten. — Die Verschiedenheit der Stücke und ihre Behandlungsweise ist so gross, dass Rec. keinen Gattung nicht ungebildeten Liebhaber sich denken kann, die nicht wenigstens Einiges fände, das ihr vorzüglich zusagen müsste. — Das Verhältnis des Gesanges zur Begleitung ist überall aufs beste beobachtet: das Hauptinteresse wurde stets dem Sänger zugetheilt, das Accompagnement aber unterstützt und trägt ihn nicht bloss, sondern hebt und leitet ihn auch meistens, ist auch für sich bedeutend, stets passend und charakteristisch. — An die Singstimme sind, was den Umfang betrifft, nur sehr mässige Ansprüche gemacht, und, mit grösstem Recht, selbst in diesen Gränzen die höhern Töne nur selten gebraucht, wodurch der Vortrag auch den Sopranen, die sich dem Alte, und den Tenoren, die sich dem Basse nähern, sehr erleichtert und bequem gemacht wird. — Die Texte sind, wenn auch nicht sämmtlich poetische Meisterstücke, doch ohne Ausnahme unverwerflich, alle für musikal. Bearbeitung gut geeignet, und wenig bekannt. — Beyde Instrumente sind mit Beobachtung ihres Eigenthümlichen im Effect, und überhaupt sehr sorgsam behandelt: doch nimmt sich allerdings manches Stück besser mit dem einen, manches besser mit dem andern aus. — Am Vorzüglichsten gefallen Rec. in der ganzen Musik die Stücke S. 2, S. 5, S. 10, (ungeachtet der Reminiscenz aus Mozart, S. 11, im 3ten und 4ten Takte von hinten in der Singstimme,) S. 12, (die wir als Probe von der Schreibart des Verf. e geben, doch, den Raum zu schonen, ohne die Guitarre, die sich hier auch weniger vortheil-

haft zusammen, als das Pianoforte; und obgleich uns die Folgen, S. 12, Syst. 2. Takt 3 zu 4, und S. 15, Syst. 1, Takt 7 zu 8, für diese Gattung und Führung ein wenig hart scheinen;) S. 14, und S. 20 — Zuverlässig wird es keinem der Kunstfreunde, welche wir oben näher bezeichnet haben, gereuen, die Sammlung genau kennen zu lernen, und keiner, der sie so kennt, wird sie leicht vergessen, oder von andern ganz verdrängen lassen: der Meister aber gewiss noch viele verhanden, wenn er aus seinem Vorrathe nicht so selten, als bisher, etwas in die Welt ausgehen lässt.

Die verlornen Träume.

(Das Gedicht von Alexand. v. Dusch)

Mesto.

Recit.

a tempo *dolce*

dolce *p* *pp*

Recit. a tempo. a poco string.

– me kommt da nicht geboren! Sonne, tritt wieder nahe wieder! Schatten der Nacht, liebliche Träume, kommet zu

ihr ... die Freuden des Tags kommt zu ... die Freuden des Tags!

Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. et déd. à S. M. I. M. la Duchesse Marie Paulowna, Princesse hered. de Saxe-Weimar, par Charles Marie de Weber. Oeuv. 24. Berlin, chez Schlesinger. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Soll ich diese Sonate im Allgemeinen charakterisiren: Ideenfülle und harmonischer Reichthum sind ihre Hauptzüge; dabey ist sie für den Spieler eine hohe Aufgabe, sowol in Ansehung des ästhetischen Ausdrucks, als des mechanischen Vortrags; nicht das, was man bey Klavier-Compositionen sonst brillant nennt, nämlich darauf angelegt, um durch eine Menge rauschender Läufe, allenfalls bey gehobnen Sordinen, Beyfall zu erhaschen, sondern mehr gemacht, einem engern Kreise erlesener Kunstfreunde, die das Höhere und Bessere in der Kunst wollen, Genuss zu gewähren; der Styl, zumal in den beyden ersten Sätzen, durchaus gross, die Schreibart beynah überall drey-, vier- oder mehrstimmig, und dies zwar noch obendrein so, dass beynahe jede Stimme ihren nicht nur eigenen, sondern auch eigenthümlichen und durch verschiedne Notengrösse sich auszeichnenden, besonders charakterisirten Gesang hat — z. B. im ersten Allegro:

Allegro.

u. s. w.

und: u. s. w.

Der Anfang des *ersten Allegro* in C dur tritt gleich mit einer entscheidenden Schluss-Klausel auf:

welche die gewisse Zuversicht verkündigt, welche dem ziemt, der es unternimmt, etwas zu Bedeu-

tendes, wie das, was folgen soll, vorzutragen. An diese — man könnte sie eine absprechende Ankündigung nennen, schliesst sich dann die oben zuerst angegebne, durch ihre ruhige Würde und Haltung wohlthuende Figur an, welche, bloss in Verbindung mit der obigen sten Figur, mit eiserner Consequenz, und selbst allen *Relief* durch irgend einen gefälligen Nebengedanken verschmähend, durch das ganze Stück durchgeführt, und doch so sinnig und mannigfaltig geordnet und vielseitig gewendet wird, dass man keine Monotonie, sondern nur Einheit empfindet. — Nur dies möchte nicht gut berechnet seyn, dass der 1ste Theil in G dur beruhigend schliesst, wogegen beym *Da capo*, der auf diese Schluss-Klausel unmittelbar folgende, wie gesagt, ebenfalls aus einer Schluss-Klausel bestehende Anfang des ersten Allegro, einen unangenehmen Ruck giebt, und Mangel an Zusammenhang empfinden lässt. Spielte ich die Sonate, ich würde kurzweg die zwey letzten Takte des ersten Theils auslassen und schon nach dem drittletzten Takt ohne weitres Da Capo gehen:

u. s. w.

Das *Andante* ist, dem Beyworte, *Grande Sonate*, entsprechend, ebenfalls im grossen Styl gedacht und geschrieben, doch in der That etwas lang. Weniger lang würde es vielleicht scheinen, wäre nur das Thema, etwa in der Mitte, noch einmal wiedergebracht, was immer dem Zuhörer ein angenehmer Ruhe-, und ein Vereinigungs-Punkt seiner Ideen ist. Erst ganz gegen das Ende des Stücks kehrt das Thema, das man 6 Seiten hindurch nicht wieder gehört hat, wieder, und zwar in die Unterstimme verlegt. Aus beyden Ursachen möchte mancher, auch aufmerksame Hörer es leicht gar nicht einmal wiedererkennen.

Das *Scherzo*, wenn gleich in seiner Art ebenfalls kräftig gedacht, ist doch schon mehr für jedermann, und wird durch seine pikante Würze diejenigen Zuhörer wieder ermuntern, denen es vielleicht Anstrengung gekostet hatte, dem Flug der beyden ersten Sätze zu folgen. Grinst hier und da auch eine der kühnen Modulationen etwas an's Harte, so besänftiget das allerliebste, schmelzende Trio doch wieder das Gemüth auf eine ungemein schmeichelnde Art.

Das Rondo presto endlich — eine einzige, ununterbrochene Sechzehnthei-Passage, worin von der ersten Note bis zur letzten (zehn Seiten lang) auch nicht ein einziges Achtel Ruhe ist — voll Feuer und Leben — muss vorzüglich mit Schatten und Licht vorgetragen — besonders die Rückmündungen in das rondomässig oft wiederkehrende Thema durch gehöriges *Enjambement* herausgehoben, und so das Ganze zu Einem Gusse vereiniget werden; wie ich denn überhaupt zum Schluss dieser Anzeige noch den Wunsch beyfügen muss, dass diese Sonate von jedem Spieler doch ja mit all dem Ernste angegriffen und auf ihren Vortrag all der Fleiss verwendet werden möge, auf den eine Composition dieser Gattung Ansprüche zu machen berechtiget ist.

Gottfried Weber.

Kurze Anzeigen.

---

1. *Variations pour le Violon seul, sur la Cavatine: Mir leuchtet die Hoffnung, de l'Opéra: der Augenarzt, comp. — — par H. C. Schmiedigen.* Oeuvr. 9. Vienne, chez Trëg. (Preis 6 Gr.)
2. *Hongraise variée pour le Violon princip. av. accomp. d'un second Violon, Alto et Basse, comp. — par H. C. Schmiedigen.* Oeuvr. 10. Vienne, chez Trëg. (Pr. 18 Gr.)

Wenig, aber gut! — Dies Lob verdienen die unter 1) angezeigten Variationen mit vollem Rechte. Das Thema ist angenehm, die darauf folgenden 5 Veränderungen sind brav, und für die Violine zweckmässig ausgearbeitet. Als ein einzelnes Uebungsstück betrachtet, werden sie auch gewiss viele Liebhaber finden.

Dasselbe gilt auch von der unter 2) bemerkten variirten *Hongraise*. Das dabey gewählte Thema in F moll ist zwar nicht das vortheilhafteste und zu Variationen ergiebigste; indess wird es durch die zweyte Hälfte im Durtone bey einer jeden Veränderung allemal ziemlich angenehm herausgehoben, und die der 4ten Variation angehängte *Coda*, ebenfalls in Dur, ist recht artig gelungen, und giebt

dem ganzen Stücke eine hübsche Rundung. Den sehr braven Violinspieler erkennt man überall und leicht.

---

1) *Trois grands Duos pour deux Violons, comp. par P. Haensel.* Oeuvr. 23. Offenbach, chez André. (Preis 3 Fl.)
2) *Trois grands Duos pour deux Violons, comp. par P. Haensel.* Oeuvr. 24. Offenbach, chez André. (Pr. 3 Fl.)

Natürlichkeit und Consequenz in der Ideenfolge, und angemessene Behandlung des Instruments, sind immer gewiss keine geringen Eigenschaften solcher Compositionen, die zunächst der belehrenden Unterhaltung gewidmet sind, wie dies letztere bey den meisten Violin-Duetten der Fall ist. Die hier angezeigten, in zwey Lieferungen mitgetheilten Duetten werden daher auch sicher den Beyfall vieler Dilettanten einernten; denn haben sie auch nicht das Ergreifende und Hinreissende mancher andern Kunstwerke dieser Gattung, so unterhalten sie doch die beyden Spieler recht angenehm, und geben ihnen Gelegenheit, sich in mancherley Passagen zweckmässig zu üben. Das erste, vorzüglich aber das zweyte Duett des 24sten Werks verdient vor den übrigen noch besonders ausgezeichnet zu werden, da es in jeder Hinsicht bey weitem mehr Kunstwerth enthält, und auf einer bedeutend höhern Stufe der Vollendung steht, als die andern. Wären dem Hrn. Verf. alle sechs Duetten so gerathen, wie jenes zweyte in E dur, so könnte man sein Werk füglich unter die vorzüglichsten Erscheinungen dieser Klasse von Compositionen rechnen.

Thema mit sechs Variationen f. d. Guitarre — von Alex. Micksch, königl. sächs. Kammermusicus. Leipzig, b. Kühnel. (Preis 4 Gr.)

Als Uebungen im vollgriffigen Guitarrenspiel sehr brauchbar und nützlich, (auch durch die überall natürliche, beygesetzte Applicatur;) den Gedanken nach nicht eben vorzüglich.

N a c h r i c h t.

Den 26sten August starb zu Halle der, um die Tonkunst, besonders des nördlichern Deutschlands, so reich und mannigfach verdiente Professor und Director der Musik, *Daniel Gottlob Türk*, im 64sten Lebensjahre nach einer Krankheit von wenig Wochen. Was er vormals durch seine Compositionen zur Verbreitung der Liebhaberey und Leitung derselben auf das Regelmässige und Gediegene; was er als wahres, treffliches Muster eines Organisten, im würdigsten Sinne des Worts; was er noch weit mehr als Lehrer talentvoller und schon weit fortgeschrittener junger Künstler, und endlich durch seine, an Gründlichkeit, Ordnung und Fasslichkeit nicht übertroffenen Lehrbücher — geleistet hat: das ist wol von allen denkenden Kunstfreunden stets anerkannt worden, und soll bald in diesen Blättern weiter entwickelt und näher bestimmt werden. — Der Tod übereilte ihn mitten in rastloser Thätigkeit, welcher sein ganzes Leben hingegeben war. Die Vollendung einer ausführlichen, und gewiss trefflichen Anleitung zur Composition, die nochmalige Ueberarbeitung seines, so lange gehofften Choralbuchs und einer ansehnlichen Sammlung vorzüglicher Chorgesänge — das waren die Arbeiten, unter denen er dahingerafft wurde. Zu mehrern andern hatte er nur noch die Entwürfe verfasst; z. B. zu einer Schrift über die jetzt in so grossem Interesse stehenden Ausweichungen, zu einer akustischen Abhandlung für unsere Blätter etc. Für unser Institut hatte er nicht vieles, aber sehr Gründliches und Lehrreiches, vornämlich im Fache der Kritik beygetragen. — Der Tod seiner Gattin hatte ihn tief gebeugt, und er widmete ihr eine schöne Composition des bekannten Liedes: Ruhig ist des Todes Schlummer — welche er denn auch für seine eigene Beerdigung bestimmte. Wir werden sie, diese Composition, nächstens unsern Lesern mittheilen, und überhaupt möglichst Sorge tragen, dass dem wahrhaft verdienten Manne ein, seiner nicht unwürdiges Denkmal in unsern Blättern errichtet werde.

d. Redact.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VIII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung

September — № VIII. — 1813

Neue Musikalien, welche in der Musikhandlung zu Eltwill im Rheingau bey Georg Zulehner erschienen sind.

Hoffmann, Fantaisie pour Piano. Op. 14 . . . 1 Fl. 20 Xr
Stiastny, 3 Duos pour 2 Violoncelles. Liv. II. 2 Fl. 45 Xr
Dotzauer, 3 Duos pour 2 Violoncelles. Op. 15 . . . 2 Fl.
Spontini, die Vestalin, im vollständigen Klavier-Auszuge mit deutschem und französischem Text . . . 11 Fl.
Halfmann, Verset pour Piano. Op. 11 . 1 Fl. 30 Xr
Schneider, Sonate pour Guitarre, № 1 . . . 46 Xr
— Son. pour Guitarre, № 2 . . . 46 Xr
Hatz, Trio pour Flûte, Viol. et Violoncelle 1 Fl. 22 Xr
a Ruff, Romances pour Piano. Cah 3 . . . 1 Fl.
Köhler, 6 Sonatines faciles pour Pianoforte
— Sonate à 4 mains. Op. 88 . . . 1 Fl.
— 12 Ecossaises et Walzes pour Pianof. Op. 69.
— 12 deutsche Gesänge pour Pianoforte . . .
— 12 Pieces pour 2 Flûtes. Op. 67 . . . 2 Fl.
— 3 Trios pour Flûte Viol. et Violoncelle. Op. 86 . . .
Baldenecker, № 7 Var. pour Pianof. Op. 10. . . 40 Xr
— 3 Sonates pour Pianoforte avec Violon. Op. 11 . . . 1 Fl. 36 Xr
— Sonate pour Pianoforte avec Violon. Op. 12 . . . 1 Fl. 20 Xr
Amon, Symphonie périod. à gr. Orch. Op. 60 5 Fl. 20 Xr
— 6 Walzer für Klar. und Guit. Op. 61 . . . 1 Fl.
— 6 deutsche Lieder für dito. Op. 62 1 Fl. 20 Xr
Aufmbeik, Air varié pour Guitarre . . . 24 Xr
Bartlet, 3 Duos p. 2 Viol. Op. 16 Liv. 2 3 Fl. 20 Xr
Breinenl, 6 Quat. p. 2 Viol. Alt. et Basse. Op. 6, Liv. 1. 2 . . . 4 Fl.
Bont, Walzer f. Klavier . . . 18 Xr
Hastig, Lied an Christus № 3. 4. 5. 6. 7. 6 . . . 16 Xr
Nicolo, Ouvert. du Magicien sans Magie p. Pian. 30 Xr
Gassner, Ouvert. de l'enfant prod. pr. Pianof. — 30 Xr
— dito du Billet de Loterie pr. dito . . . 32 Xr
Gyrowetz, der Augenarzt, im vollständigen Klavier-Auszug . . . 4 Fl. 30 Xr
Carulli, 3 Son. pr. Guit. ou Lyre. Op. 21 1 Fl. 48 Xr
Gatayes, Recueil pr. Guit. et Tambour de Basque. O. 27 . . . 48 Xr
Danzberg, Don Tacagno. Klavier-Auszug . . . 6 Fl. 40 Xr
Schaldlar, Duo pr. Guit. et Viol. № 1-2 . . . 1 Fl.
Stiastny, Divertimento pr. Violoncelle avec Alt. et Basse. Op. 3 . . . 2 Fl. 20 Xr
Sterkel, Aria a Camp. pr. al Soprano à gr. Orch. 2 Fl. 20 Xr
Weber, Ouvert. de Duodata à gr. Orch. . . 3 Fl. 30 Xr
Boieldieu, Jean de Paris. Klav. Ausz. . . . 3 Fl.
Uber, 6 Capr. pr. Viol. Liv. 1. № 1. 2. . . .
— 6 dito pr. Violoncelle Liv. 1. № 1. 2. . . .
— vierstimmige Gesänge pr. Pian. № 1. 2. 3. 4. 5. 6 . . .
— Var. p. Flûte avec accomp. № 1 . . . 2 Fl.
— dito pr. dito. № 2 . . . 1 Fl. 45 Xr
Dotzauer, Quatr. pr. 2 Viol. Alt. et Basse. Op. 29
— 3 Quatr. pr. 2 Viol. Alt. et Basse. Op. 30
Brand, einzelne Gesänge für Guitarre . . .
Liebe, Sérén. pr. Guitarre et Flûte . . .
Lorenziti, 3 Duos pr. 2 Viol. Op. 36 . . . 1 Fl.
Beethoven, Ouv. à 4 mains arrangé par Chr. Zulehner. № 1. 2. 3. 4 . . . 1 Fl.
Gallmick, 6 Walzer für Guitarre . . . 16 Xr

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Berbiguier, T. 3 Duos concert. p. 2 Flûtes 2me Livre de Duos. Op. 13 . . . 1 Thlr. 20 Gr.
Ebers, J. F. Recueil des Walzes, Ecossaises et autres Pieces p. le Flageolet seul. Liv. 1 . . . 6 Gr.

Legrand, W. 6 Allemandes arr. p. 2 Flûtes. Liv. 4 . . . . 4 Gr

Cavallerie-Belustigung bestehend in verschiedenen Tänzen für 2 Flöten eingerichtet. Lief. 1 . . . . . 4 Gr

---

Fröhlich, vollständige theoretisch-practische Musik-Schule für alle beym Orchester gebräuchliche wichtigere Instrumente zum Gebrauch für Musik-Directoren, Lehrer und Liebhaber, systematisch bearbeitet. . . . . . . 12 Thlr

Haydn, J. Symphonie à gr. Orchestre. Nº 21. 22. 23. 24. 25 . . . . . à 1 Thlr 12 Gr

Spontini, G. Ouv. de l'Op. Fernand Cortez à gr. Orch. . . . . 2 Thlr

Wernhard, Dr. Fried. Chr. allgemeine neue, viel einfachere Musik-Schule für jeden Dilettanten und Musiker. Mit einer Vorrede von J. J. Rousseau. . . . . . 1 Thlr 8 Gr

---

Hoffmeister, F. A. Sérénade p. 2 Hautbois ou Flûtes, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons . . 1 Thlr

Pleyel, J. Sérénade p. 2 Oboes ou Flûtes, 2 Clarin., 2 Cors, 2 Bassons et Contre-B. ad libit. L. 1. 2. . . . . à 2 Thlr

Mozart, W. A. 3 Sérénades p. 2 Clarinettes et Basson. Liv. 1 et 2 . . . . . à 1 Thlr 8 Gr

Thomas, 6 Quartette p. Oboe ou Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. Nº 1 . . . . . 20 Gr

Danzi, F. Pièces détachées p. Hautbois ou Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Liv. 2. . . 1 Thlr 4 Gr

Dressler, R. leichte Stücke a. d. üblichsten Tonund gewöhnlichsten Taktarten für 2 Flöten. 2ᵗᵉ Lfg. . . . . 12 Gr

Catel, Ouverture a. d. Oper die Bajaderen arr. f. 2 Flöten. . . . . 6 Gr.

Gyrowetz, A. Ouvert. a. d. Oper der Augenarzt arr. f. 2 Flöten . . . . 6 Gr.

Schneider, G. A. 3 Quatuors p. Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 69 . . . . . 2 Thlr

Boieldieu, Jean de Paris, gr. Op. arr. p. 2 Flûtes. 20 Gr

Bayer, A. Sérénade (nicht schwer und angenehm) für 2 Flöten. Op. 6 . . . . 6 Gr

— Potpourri für 2 Flöte zur Unterhaltung und Unterhaltung. Nº 1. 2 . . . . . à 6 Gr

— Original Schweizer Kühreihen, Alpenlieder u. Schweizerlieder f. 2 Flöte . . . . . 6 Gr

Krasinsky, 6 Duos concert. p. 2 Flûtes. Op. 46. Liv. 1. 2. . . . . à 1 Thlr. 4 Gr

Tausch, F. 12 Duos p. 2 Clarinettes tirés de l'Op. Fanchon . . . . 2 Thlr

Vandenhagen, A. 12 Walses nouvelles p. une Flûte 6 Gr

Neugebohrnes musikalisches Glockenspiel, ein Quartett f. 3 Violinen u. Violoncell . . . . 12 Gr

Gaunard, J. 3 Duos concertants p. 2 Violons. Op. 7 . . . . 1 Thlr 12 Gr.

Schneider, G. A. 3 gr. Quatuors p. 2 Vlns, Viola et Vcelle. Op. 68 . . . . 3 Thlr

Boieldieu, Jean de Paris, gr. Op. arr. en Quatuor p. 2 Violons, Viola et Vcelle p. F. Starke . . . . 2 Thlr

Wiesner, L. Potpourri, oder Uebungsstücke f. angehende sowol als geübtere Violinspieler. Nº 1 et 2 . . . . à 20 Gr

— 15 Variationen für die Violine . . . . 6 Gr

— 3 Duos p. 2 Violons . . . . 1 Thlr.

Gänsbacher, J. Sérénade en Quatuor p. Violon, Flûte, Alto et Guitarre. Op. 12 . . . 1 Thlr 6 Gr

---

Stegmann, C. D. Ouvertüre, Chöre und Märsche z. d. Schauspiel Moses, Sing- u. Orchester-Stimmen nebst Auszug, anstatt der Partitur. 5 Thlr

Cimarosa, Terzetto: Quando nel campo (Es war im Kampfe etc. Klav. Auszug u. Orchesterstimmen . . . . 1 Thlr 8 Gr

— Aria: Se getto nel suo Sechste (Wahut noch Mitleid) Klav. Ausz. u. Orchesterstimmen . . 1 Thlr

Gelliani, Pasq. Duetto Notturno con accomp. di Forte e Chitarra. . . . . 8 Gr

Dietrichstein, Grf. v., Lied: Wenn nicht zog Traum . . . . 4 Gr

Hummel, Probatum: Ich hab' ein kleines Sächlge, mit Begleitg. des Pforte. . . . . . 4 Gr

Gyrowetz, A. Cavatine a. d. Augenarzt mit Begltg. des Pianof. Mein Leuchten etc. . . . 9 Gr

Weigl, Trostlied: Lasst uns im zerrissenen Kreise. 6 Gr

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten September. | Nº. 37. | 1813.

Bruchstücke aus Reichardt's Autobiographie.

1) Seine Anstellung als Kapellmeister Friedrichs II. und

2) die erste Audienz bey diesem grossen Könige.*

Reichardt befand sich eben im August des Jahrs 1775 als preussischer extraordinairer Kammersecretär in dem königlichen Domainen-Amte *Ragnit* in *Litthauen*, als der preussische geheime Finanzrath *Tarrach* aus *Berlin* auf einer Untersuchungsreise daselbst durchpassirte und Pferde wechselte. Während der Stunde, da alles sich bemühte, den für die Provinz so wichtigen Mann zu bedienen und zu unterhalten, erzählte dieser unter andern auch sehr zufälliger Weise als eine grossstädtische Neuigkeit, dass der alte, dicke Hofcomponist *Agricola*, der ungeheuer viel Bier getrunken hätte — die Unterredung kam vielleicht von dem starken litthauischen Bier und der dortigen Gewohnheit, viel davon zu trinken, auf den ehrlichen *Agricola* — dass dieser vor einigen Monaten gestorben sey, und der König bereits von *Naumann* aus *Dresden* und von *Schwanenberg* aus *Braunschweig* Probe-Opern eingesandt erhalten, die ihm aber nicht Hassisch und Graunisch genug geschienen.

Dieses Wort war ein Funke, der in Reichardten seinen Zunder fand. Er gedachte seiner grossen italienischen Oper: *Le feste galanti*, die er während seinem letzten Aufenthalt in Berlin geschrieben, aber bald darauf unvollendet bey Seite geworfen hatte, weil sie ihm zu Graunisch und Hassisch erschien — das heisst, zu sehr verrieth, wie ihm jene beyden Opern-Componisten zum Muster gedient, wenn auch gleich mancher andre Satz darin vorkam, der von der Bekanntschaft mit der neuern italienischen Musik deutlich genug zeugte. Ein kühner Entschluss ward zugleich gefasst und ausgeführt.

Kaum war der geheime Finanzrath abgefahren, als *Reichardt* seinen braven Wirth, den Amtsrath *Kallenberg*, ersuchte, ihn für die nächste Nacht zu einem, einige Meilen entfernten Nachbarn, dem Amtsrath *Schöne*, der ein schönes Gestüt hatte, fahren zu lassen. Man kannte Reichardt als einen passionirten Reiter, fand nichts Auffallendes darin und bewilligte es ihm gern. Dort übernachtete er, nachdem ihm sein gastfreyer Wirth eben so freundlich die Bitte gewährt, ihn den folgenden Morgen wieder einige Meilen weiter auf Königsberg zu, zum Amtsrath *Keidel* fahren zu lassen, der ihn dann eben so bereitwillig nach Königsberg hinschaffte, wo er denselben Abend noch ankam. Es war der berlinische Posttag, den er nicht gern versäumen wollte, und an dem er auch sogleich bey seiner Ankunft an den Concertmeister, *Franz Benda*, schrieb, der ihn bey seinem mehrmaligen Aufenthalte in Berlin und Potsdam so überaus freundlich aufgenommen hatte. Er meldete ihm im Vertrauen seinen Entschluss, eine italienische Probeoper an den König einzuschicken, und ersuchte ihn, ob er sie wol dem Könige überreichen wollte. Dann suchte er seine neulich ausserordentlich geschriebne Partitur der Oper hervor, und ergänzte schnell das noch Fehlende.

Der Concertmeister Benda, der eben am Chiragra litt, beantwortete den Brief durch einen alten, vertrauten Freund, den Musikdirector *Jacobs*, wie folget. Dieser tüchtige Mann bekleidete die ehemalige militairische Kapellmeister-Stelle, welche *Friedrich Wilhelm I.* zur Bildung seiner Regiments-Hoboisten errichtet hatte, und stutzte Knaben aus dem militairischen Waisenhause zu Potsdam an

*) Anmerk. Wir haben Hrn. Kapellm. Reichardt um die Mittheilung einiger Bruchstücke aus seiner Lebensgeschichte ersucht, und hoffen ihm den Dank dafür von unsern Lesern um so mehr zuzuwenden, da die Herausgabe dieses gewiss sehr interessanten Werks, wiewol der erste Theil ganz ausgearbeitet ist, durch die Zeitumstände doch noch verzögert werden möchte. d. Redact.

Garde- und Regiments-Hoboisten zu. Da der Brief des Biedermanns so manches Historische und auch Charakteristische für mehr als Eine Person enthält, so setzen wir ihn gern in seiner eigenen Gestalt ganz her.

Potsdam, am 8ten Septbr 1775

Es hat der Herr Concertmeister Benda mir aufgetragen, Ihren Brief zu beantworten, welcher Ihm gestern durch den Postboten zu seiner grössten Verwunderung ist eingehändigt worden; weil er zum Schreiben, wegen Schwäche der Hand, ganz unvermögend sich befindet; so ist das ganze Geheimniss nothwendiger Weise, welches Sie Ihm nur allein im freundschaftlichen Vertrauen überschrieben, mir auch entdecket worden. Erschrecken Sie über diese unerwartete Nachricht bey Leibe nicht! ich werde es an Niemanden zu Ihrem Nachtheil verrathen, sondern vielmehr bemühet seyn, was in meinem geringen Vermögen steht, alles beyzutragen und gemeinschaftlich zu Ihrem Gesuch mich mit Herrn C. M. Benda berathen, wie bereits der Anfang hierdurch zeiget, dass es vielleicht nach Wunsch für Ihnen ausschlagen, und bald gute Folgen davon erwartet werden können.

Wenn Sie den Entschluss gefasst, die Rechts-Händel, worauf Sie sich mit Fleiss gelegt hatten, wiederum fahren zu lassen, und die Tonkunst allein zu treiben vorzüglich erwählet, (nach meiner geringen Einsicht befleckt man in diesem Geschäften auch nur Papier; dahingegen jene das Gewissen bey Vorfällen nicht unbesudelt lassen, Sap. sat.) so ist auch, dem Vernehmen nach, Ihre Reise nach Russland durch eine Krankheit unterbrochen, und auf Anrathen der liebwerthen Eltern gar aufgegeben worden, dass Sie also gerne im Lande bleiben, und die erledigte Stelle eines Opern-Componisten hier bey Hofe anzunehmen geneigt wären, wann Sie unter annehmlichen Bedingungen dazu einen Ruf erhielten, und deshalb vorhero beym Könige von Ihrer Geschicklichkeit durch Herrn C. M. Benda einige Beweise angebracht hätten etc. Hierauf melde Ihnen, wie dieses auf Anrathen des Herrn Concertmeisters am füglichsten werkstellig gemacht werden kann. Schicken Sie Ihre Partitur von der Oper gerades Weges an den König und schreiben dabey ganz kurz Ihre Meynung; insonderheit aber führen Sie darinnen mit an, wie *Graun* u. *Hasse* Ihnen zum Vorbilde gedient, denen nachzuahmen Sie sich äusserst angelegen seyn lassen, und wie Sie in den Reisen durch Deutschland auch eine Zeitlang in Wien, bey letzterem sich einen Zutritt gebahnet, nun aber mit dem erreichten Talent — und so ferner was Ihre Feder noch hinzuzufügen gereizet werden möchte, Ihr Schicksal darauf gelassen erwartend.

Der König, welcher schon vor sechs Monat nach einem solchen Subject, wie Sie in der That begabet sind, gefraget; allein die Klugheit verstattete dem Herrn C. M. Benda nicht, jemanden vorzuschlagen, weil es eine missliche Sache ist, die da zu übeln Folgen den Weg öffnen könnte. So hat der Monarch denn Selbst welche auf die Bahn gebracht, und aus Dresden von Herrn *Naumanns* Arbeit eine Oper kommen lassen, auch demselben die Dienste mit 1000 Thlr jährlichen Gehalts freygestellet. Dieser aber verlangte 2 M! Sein Stiel ist aber weder Graun- noch Hassisch, indem er die überschulte Oper für das venetianische Publicum gemacht, und auch daselbst mit grossem Beyfall ehemals aufgeführt worden ist. Vor einigen Wochen erhielte der König wieder eine Oper aus Braunschweig von Herrn Schwanenberger; diese schickte er zugleich an Herrn Benda, sie ist aber noch nicht zur eigentlichen Prüfung gelanget; weil jetzo die Herbst-Manoeuvres ohnehin sind, dürfte wohl vor Ende des Monath nichts Musikalisches zum An- und Vortrage kommen. Daher eilen Sie, damit Sie nicht zu späte Ihrer Probe untergeben dürfen, sondern noch zu rechter Zeit im Cabinet erscheinen. Welches der König zugleich Herrn Benda dann gemein machen dürfte. Da es Gelegenheit geben wird für Ihnen zu sprechen. Wären Sie doch schon längstens auf den Einfall gerathen, sich dem Könige bekannt zu machen! und zwar gleich nach des *Agricola* Ableben, so wären Sie vielleicht bereits im Dienst und genössen des Defuncti Besoldung von 800 Thlr jährlich. Was dünket Ihnen bey diesem Lohne! wäre Ihre Arbeit, dafür, oder wohl gar mit Wenigern, weil Sie noch dazu ein Landeskind zum Dienst des Königs verpflichtet sind, hinreichend befriediget? Zumal wann Sie noch mit der Zeit mehrere neben sich zu ernähren übernehmen wollten? es müsste Ihnen das bekannte Sprüchwort trösten: Mit vielem hält man Haus, mit wenigem kömmt man aus. Daher man Ihnen bey der Denkungsart des Königes für ein grosses Salair nicht Bürge seyn kann. Werden Sie gerufen, so fragen Sie zuvor, unter welcher Bedingung? erfahren Sie solche, dann wäre Zeit sie anzunehmen oder fahren zu lassen. Dieses ist

mein wohlmeinender Rath. Uebrigens verharre jederzeit etc.

C. J. Jacobi.

Als Reichardt diese Antwort erhielt, ward seine Oper sogleich, in drey ordinäre braune Pappbände gebunden, mit folgendem Briefe durch die fahrende Post gerade an den König nach Potsdam gesandt.

Sire!

Euer Königlichen Majestät wage ich eine Oper zu überreichen, bey deren Bearbeitung eine *Hasse* und *Graun* Muster gewesen. Ein hoher Kennerblick wird entscheiden, ob der Componist derselben es verdient, die ehrenvolle Stelle eines Graun zu bekleiden. In tiefer Ehrfurcht u. s. w.

Königsberg, d. 26sten Septbr. 1775.

J. F. Reichardt.

Mit umgehender Post erhielt er aus dem Cabinet folgendes, vom Könige unterzeichnete Cabinets-Schreiben:

Seine Königliche Majestät von Preussen etc. Unser allergnädigster Herr, wollen dem Musico Reichardt zu Königsberg in Preussen, auf dessen eingesandte Oper, hiermit zur vorläufigen Antwort, nicht verhalten, dass Höchstdieselbe solche vorhero probiren lassen wollen, um zu beurtheilen, ob und in wie weit solche denen Arbeiten eines Grauns und Hasse zur Seite gestellt zu werden verdienet.

Potsdam, d. 20sten October 1775.

Friedrich.

So bald die Oper abgeschickt war, entdeckte sich Reichardt, der sich so lange zu Hause gehalten hatte, bey seinem zweyten Chef, dem *Obermarschall von der Gröben*, Chef des Consistoriums, bey welchem Reichardt auch als Secretair angestellt war. Diesem braven Minister, der sich durch Geradheit und Derbheit als Original auszeichnete, war schon eher ein solcher eigenmächtig gewagter Schritt anzuvertrauen, als dem Oberpräsidenten von *Domhard*, dem Chef der preussischen Domainenkammer, wiewol er bey all seinem grossen, strengen Diensteifer auch ein sehr populärer Mann war. Der Minister von der *Gröben* war aber auch ein eifriger Musikfreund und übte mit Reichardt fleissig die Geige. Reichardt war auch sein täglicher Tischgenosse. Bey der ersten musikalischen Uebung entdeckte dieser ihm den gewagten Schritt, um den er niemanden hätte um Rath fragen mögen, weil er glaube, dass in entscheidenden Fällen des Lebens jeder aus sich selbst Rath und Entschluss holen müsse. Er theilte dem Minister auch sein Bedenken mit, sich vor der entscheidenden Antwort des Königs bey dem Oberpräsidenten wieder zu melden. Nachdem der Minister den Brief des Herrn Jacobi gelesen, sagte er mit heiterm, vertraulichem Tone: Wisst ihr was? wir wollen nach — —*) reiten, und da die Hasen und Füchse angstigen, bis die Antwort kömmt. Das geschah, und Reichardt brachte die für ihn schicksalschwangere Zeit anfänglich zwischen Jagd, Musik und Tafel sehr lustig hin. Aber es fing an ängstlich zu werden, als der ganze November, ja auch der halbe December verstrich, ohne dass irgend eine Nachricht von Potsdam einlief. Man erfuhr zwar, dass der König sehr krank sey, zuweilen ward er wol gar schon todt gesagt; das war aber auch kein Trost für den Wartenden. Endlich kam ein Brief vom vierten December von Herrn Jacobi, folgenden erfreulichen Inhalts.

Potsdam, den 4ten Decbr. 1775.

Sie werden einer Nachricht begierigst entgegen sehen, welche man Ihnen eher nicht eher ertheilen können, indem die Maladie des Königs es bishero verhindert, nun aber je mehr und mehr Hoffnung zeiget, dass es bald damit zur völligen Besserung gelangen wird. Wie Se. Königl. Majestät denn gestern den Herrn Concertmeister *Benda* zu sprechen verlanget, wohin sich derselbe Nachmittags verfügte, und gleich beym Hereintritt ins Zimmer den Rapport von der Beschaffenheit Ihrer Opera ablegte. Worüber Höchstdieselben Dero besondere Zufriedenheit sehr gnädig marquirt haben, auch gefragt, wie viel Gehalt Sie wohl verlangen möchten? Hierauf war nun eine Antwort prompte nöthig, welche diejenige nicht weit übersteigen musste, die Se. Majestät ohnlängst an den Herrn *Naumann* durch Herrn *C. M. Benda* geben liessen. Daher er dieser unser Meister replicirte: Wie Sie mit 1200 Thlr. jährlich würden zufrieden seyn, Se. Majestät haben diese Forderung genehmigt, und

*) Dem drey-, vier Meilen von Königsberg entfernten Landgute des Obermarschalls, dessen Name dem Schreiber entfallen ist.

befohlen, Ihnen solches in Dero höchstem Namen zu schreiben, dass Sie nunmehro solchergestalt engagiret und Ihre Anherokunft beschleunigen sollen. Ein mehreres werden Sie künftig g. G. erfahren. Von dieser Sache wollen Sie aber aus gewissen Ursachen allda, ausser Ihren lieben Eltern, Niemanden was wissen lassen. Hier wissen's nur unserer Drey, worunter Herr *Koch* von der Opera buffa mit uns bekannt. Ihnen salutirende aufrichtig zu der Function eines Königl. Preuss. Kapellmeisters von Herzen felicitiren. Eilen Sie also, so geschwinde es sich will thun lassen, nach Potsdam zu kommen, um sich Sr. Majestät dem Könige präsentiren zu lassen, welche den Carnevalszeit über Dero Gesundheit hier zu pflegen Sich entschlossen haben. Uebrigens weiss jetzo nichts mehr als Ihnen von Gott eine glückliche Reise anzuwünschen.

J. C. Jacobi.

Nun wurden die Reisezurüstungen schnell gemacht, und die Reise ward bald in Gesellschaft eines guten Freundes aus Berlin, des Wittwenkassen-Rendanten *Schuler*, angetreten und in möglichster Eile zurückgelegt. Auf der sehr kalten Reise fiel aber nichts Merkwürdiges vor, es müssten denn ein Paar kleine komische Scenen aus Graudenz des Erzählens werth seyn. Dort fand der Rendant *Schuler* in dem Postmeister *Wagner*, der hernach durch die Beschreibung seiner Gefangenschaft in Sibirien, während des siebenjährigen Krieges, bekannt geworden, einen alten guten Freund. Dieser bestand darauf, den Reisenden einen lustigen Abend in seinem Hause zu bereiten. Es wurden in aller Eile Freunde des Orts herbey geholt, und Küche und Keller machten dem gastfreyen Wirth alle Ehre. Indem man sich eben zu dem wohlbereiteten Mahle hinsetzen wollte, kamen ein Paar andre Bekannte mit Extrapost angefahren; auch sie wurden ersucht, daran Theil zu nehmen, bestanden aber darauf, fortteilen zu müssen, um während der langen Nacht noch die beyden grossen, vier Meilen langen Stationen nach *Culm* und *Bromberg* zu machen. Sie fuhren auch wirklich in dunkler Nacht ab. Die lustige Gesellschaft liess sich unterdess im warmen, hellerleuchteten Zimmer, bey unversiegenden Flaschen des besten Ungarweins die lange Nacht wohlbehagen, und erwartete den nahekommenden Tag zur Abfahrt. Eben im Begriff einzusteigen, sehen sie jene beyden eiligen Reisenden wieder ankommen. Wie erstaunten diese, sich wieder im Hofe des Posthauses zu Graudenz zu sehen! Es war ihnen übel ergangen. Schlafend kamen sie vor dem Posthause in Culm an; um in ihrer Ruhe nicht gestört zu werden, hatten sie vorher dem Bedienten das Postgeld gegeben, die folgenden vier Meilen zu berichtigen. Das hatte dieser halb im Schlafe gethan, und war dann wieder auf seinen Bocksitz zurückgekehrt, um auch weiter zu schlafen. Als der Postillon aber mit seiner schlafenden Gesellschaft in Culm vor dem Posthause vorfährt, findet er den Platz so voll Wagen und Geschirre, dass er um solches herum fahren muss, und also von der entgegengesetzten Seite vor dem Hause vorfährt. Der neue Postillon findet daher die Deichsel gegen Graudenz gerichtet, und findet nichts natürlicher, als die Herren ruhig schlafen zu lassen, und den geraden Weg nach Graudenz zu fahren, wo wir ihn denn bey Anbruch des Tages richtig ankommen sahen. Zu der langen kalten Nacht und den vergeblich bezahlten acht Meilen Extrapost hatten sie noch einen artigen Hagelregen von Gespött und Gelächter der lustigern Nachtgesellschaft zu ertragen.

Die beyden andern Reisenden fuhren nun unter dem Geleite einiger, auf gut polnisch aufgeweckten Gastfreunde, früher von Graudenz ab, als jene unglücklichen Nachtfahrer, und blieben auch bis Berlin vor ihnen. Auch sie erlebten noch auf jener lustigen Station ihr kleines Abenteuer. Die gutherzigen Freunde in Graudenz fanden es abscheulich, dass sie in so kaltem Winter mit Hüten auf den Köpfen reisten, und beschenkten sie mit ein Paar schönen polnischen, damals modischen Confiderationsmützen von blauem Sammet mit blauer Beranke eingefasst. Sehr warm bedeckt fuhren sie damit ab; als sie aber in der nächsten Station ankamen, froren sie an den Köpfen noch etwas mehr, als vorher in ihren verlassenen Hüten. sie sassen im blossen Kopfe, und hatten vermuthlich im Schlafe, beym Vorbücken über den halb offnen Wagen, den beyde nicht dicht zugemacht haben mochten, ihre schönen Mützen verloren.

Am Christabend kamen sie in Berlin an, traten bey einem Freunde des Rendanten ab und feyerten noch den Rest der heitren Nacht mit den braven Leuten, mit denen Reichardt bald auch in nähere Verbindung kam.

Als Reichardt den ersten Feyertag in Potsdam ankam, und in der goldnen Krone abtrat, war seine erste Frage: Wie befindet sich der König? Der

lange, hagere Gastwirth, mit einer politischen Staatsnase, legte seinen rechten Zeigefinger leise über die Lippen, kniff die Augen, zu und lispelte endlich seitwärts: „Todt! todt! aber still! es soll noch nicht bekannt werden.“ Ein kleiner, zufälliger Umstand hatte in Potsdam wirklich diese Meynung erzeugt und verbreitet. Den König, der gewohnt war im späten Herbst von Sans-Souci, das nahe vor der Stadt liegt, das potsdamer Schloss zu beziehen, hatte die Krankheit dort überfallen und bis tief in den December draussen gehalten. Als er nun aber so weit genesen war, dass er ohne Gefahr nach der Stadt getragen werden konnte, hielt man es für notwendig, die Portechaisenträger ehe ins Zimmer des Königs kommen zu lassen, als bis dieser wohleingepackt in der festverschlossenen Portechaise sass. So wurden sie auch wieder in Potsdam aus dem Schlafzimmer des Königs fortgeschickt, ehe die Portechaise geöffnet wurde. Diese Leute, die, wie alle ihres Gleichen, am liebsten das Schlimmste glaubten und verbreiteten, sagten nun mit bedenklicher Miene: „Hergetragen haben wir den Alten, ob aber todt oder lebendig, das wissen wir nicht: schwer genug war er für einen Todten.“

In dem Hause des Concertmeisters Benda ward Reichardt bald eines Bessern belehrt. Doch währte es wol noch acht bis zehn Tage, ehe der König jemanden vor sich liess. Dann ward dem Concertmeister Benda angesagt, er möchte den neuen Kapellmeister zum Könige führen. Reichardt hatte schon erfahren, dass einige Arien aus seiner Oper von Concialini, dem Castraten, der für die Kammermusik in Potsdam lebte, im Concerte des Königs zu dessen Zufriedenheit gesungen worden waren. Ohnehin kannte er keine Menschenfurcht; er trat also mit muthigem Vertrauen in das innere Zimmer des Königs. Es war Abend. Der König lag der Thüre gegenüber, in seiner gewöhnlichen, militärischen Uniform, auf einem Sopha, mit einer hellblauen, seidnen Decke bedeckt, den alten, grossen Hut auf dem Kopfe, nur seitwärts von mehreren hohen Wachslichtern beleuchtet. Als die beyden Gerufenen vor dem Schirme, der die innere Thüre des Zimmers umgab, hervortraten, lüftete der König etwas den Hut und hiess sie näher kommen. Aber die kleinen Windspiele, die der König um sich hatte, fuhren mit solchem Gebelle auf sie zu, dass Reichardt gleich den Entschluss fasste, mitten im Zimmer stehen zu bleiben, bis die Hunde zur Ruhe kämen. Der König gab sich alle Mühe, sie durch Zuruf und Karessen zu beschwichtigen; es währte aber eine ganze Weile, eh' es ihm damit gelang. Endlich trat Reichardt dicht vor den Sopha hin, der Concertmeister Benda blieb etwas seitwärts zurück. Indem der König Jenen mit seinen grossen, herrlichen, blauen Augen stark anblickte, sagte er: Wo seyd ihr her? — Aus Königsberg in Preussen. — Wo habt ihr Musik studirt? — *In Berlin und Dresden.* — Seyd ihr in Italien gewesen? — Nein, Ew. Majestät; aber — (im Begriff, den König zu bitten, ihn hinzuschicken: dieser fiel ihm aber mit grossem Eifer ins Wort; die hohle, weiche Stimme stark erhebend, und beyde fast zugleich ausebnend, rief er:) *Dem ist sein Glück! Hüt er sich für die neuern Italiener: so'n Kerl schreibt ihm wie 'ne Sau.*

Reichardt war wol schon auf das schlechte Deutsch des Königs vorbereitet, aber da war es denn doch schwer, das Lachen zu verbeissen. Sonderbar kam es ihm auch vor, dass der König ihn in dieser ersten Audienz bald Ihr, bald Er nannte, da man ihn nur auf das letzte, als die damalige Ehrenbenennung, vorbereitet hatte, mit welcher der König und selbst seine Brüder, Minister und Feldmarschälle anredeten: nur Bediente und gemeine Leute pflegte der König Ihr zu nennen. Es ward ihm aber lieber, als der König ihn nie wieder Ihr nannte, so erklärt, dass er ihn das erste Mal als seinen Unterthan Ihr genannt, mit dem Er aber erst seinen Kapellmeister beehrt habe.

Der König sprach viel über Musik überhaupt, liess sich in sehr kleine Details, die Composition betreffend, ein, und man erkannte leicht das Bestreben, seine Kenntnisse darin zeigen zu wollen. Mehrmalen kam er darauf zurück, dass bey ihm allein noch die wahre Musik, wie sie zur schönsten Zeit in Italien geblüht habe, ein Asyl finde, die Italiener gänzlich ausgeartet wären, und alle andre nur das modische, italienische Geklingle und Geleyere holten und trieben. Er liess sich sehr umständlich über die Beschaffenheit der ächten, grossen Oper heraus, und das war denn nichts anderes, als eine Zergliederung der alten italienischen, hasseschen und graunschen Oper: wie jede Hauptperson einige bedeutende Arien von verschiedenem Charakter haben müsse — ein Adagio, das recht cantabile wäre, wobey der Sänger seine Stimme geltend machen und seinen Vortrag zeigen, auch wol beym Da Capo seine Kunst in verschönernden Variationen bequem anbringen könne; eine Allegro-Arie mit brillanten

Passagen, eine parlante Actions-Arie, und ein Duett für den ersten Sänger und die erste Sängerin, worin sie über Eine Melodie im Vortrage wetteifern könnten. In allen diesen Stücken müssten die grossen Taktarten gewählt werden; die kleineren, $\frac{3}{8}$ $\frac{2}{4}$, blieben für die Nebenpersonen: diese mussten in jeder Oper einige Arien in dem angenehmen *Tempo di Minuetto* haben. In allen diesen Singstücken müsste mit den Tönen angenehm gewechselt werden, so dass nicht zwey Arien aus einem und demselben Tone aufeinander folgten; die Molltöne wären aber auf dem Theater zu vermeiden, sie wären zu traurig und zu rührend. (In der graunschen Oper *Demofonte* hätte der König die schöne Arie aus G moll: *Misero pargoletto*, wirklich nicht ausstehen können, weil sie zu rührend war, und Graun musste die angenehmere hassische dafür annehmen.) Die Theatermusik müsse immer angenehm bleiben, selbst in tragischen und pathetischen Situationen. In den Recitativen müsse fein fleissig und mannigfaltig modulirt werden, und jede Oper müsse wenigstens ein grosses Recitativ mit voller Instrumentalbegleitung haben. In diesem wäre sonst am meisten auf Klarheit und Einfachheit zu sehen, damit die Singstimmen nie übertäubt würden und freyen Spielraum behielten; in den Ritornells, die gut ausgeführt werden mussten, wären kräftige Unisonsätze, die am besten schlössen, fleissig anzubringen u. s. w.

Als Reichardt vorbrachte, dass dieses die wahre Theorie sey, nach welcher *Leonardo Leo* und *Leonardo da Vinci* die neue italienische Oper für den italienischen Geschmack erfunden, oder vielmehr festgestellt hätten, dass *Hasse* und *Graun* nur die treuen Nachfolger jener beyden Meister gewesen, die unter sich ungefähr dieselbe Verschiedenheit des Charakters hätten, als diese beyden deutschen Meister; so frug der König, ob er Opern von *Leo* und *Vinci* hätte, oder anschaffen könne; man müsse doch einmal eine solche hören. Reichardt bejahte beydes, und nannte unter andern *Artaserse* von *Leo* und *Semiramis* von *Vinci*, die er besitze. Als die Rede noch besonders auf *Hasse* kam, dessen Feuer und edlen Charakter der König mit richtigem Urtheil sehr heraushob, so dass man wohl hörte, wie sehr er ihm den Vorzug vor *Graun* gab, erwähnte Reichardt auch der letzten hassischen Oper, *Piramo e Thisbe*. Das ist keine ordentliche Oper, sagte der König etwas heftig, das ist mon so'ne kleine Operette; es sind ja fast gar keine rechte, ganze Arien mit ausgeführten Ritornells und Da Capo's drinn: alles ist klein zugeschnitten, aber hübsch; er singt auch da immer gut und bequem für den Sänger: das ist freylich immer die Hauptsache. Reichardt sagte, die Hassen sonst ungewöhnliche Form in Piramo e Thisbe käme wol nicht blos daher, dass Hasse die Oper zu einer Privat-Hofaufführung für die Erzherzoginnen selbst geschrieben: es läge wol auch eine Art von Rivalität mit Gluck dabey zum Grunde, der damals, als *Hasse* zuletzt in Wien lebte, das declamatorische Operngenre eingeführt, und dafür in Wien eine grosse Partey gefunden. Hassens Piramo e Thisbe habe gewissermassen die Mitte zwischen dem alten und neuern Operngenre halten sollen. Der König liess ihn aber nicht ausreden, sondern fiel mit heftigen Ausdrücken und Schimpfworten sehr hart über *Gluck* her, der gar keinen Gesang habe, und nichts vom grossen Operngenre verstände u. s. w. Er duldete darüber auch wenig Widerspruch, und der gute, ängstliche, alte Benda sagte nachher, er habe gezittert, als Reichardt sich nur einigermassen auf Widerspruch über ein so decidirt ausgesprochenes Urtheil des Königs eingelassen.

Man hatte die Dummheit begangen, dem Könige zu der Zeit, als *Gluck* mit seinen Opern *Orfeo* u. *Alceste*, in Wien und Italien die grosse Reform begann, einige Arien aus diesen Opern von italienischen Castraten, die nur schluchzen und gurgeln konnten, im Concerte des Königs hören zu lassen, das hiess denn nicht viel mehr, als ein Stück aus einer herrlichen Theater-Decoration herausschneiden und solches in eine Tabaksdose setzen lassen. Auch kennt man ja die sinn- und gefühllosen Urtheile, die damals in der berlinischen allgemeinen Bibliothek von *Agricola*, und später selbst von *Nicolai* in dessen Reisen, über *Gluck* und dessen Opern gefällt wurden, hinlänglich, um daran abnehmen zu können, was man dem Könige über diesen Meister und dessen Werke vorgeschwatzt haben mag.

Es wäre wol unbegreiflich, wie ein Mann von Friedrichs Geist, für eine Kunst, die er selbst so sehr liebte und so eifrig trieb, so beschränkt auf das einzige, an sich schon beschränkte Genre bleiben konnte, wenn man nicht auf den eigentlichen, tiefen Grund zurückginge, auf welchem die Beharrlichkeit des Königs in seinem Geschmack und in seiner ganzen Weise überhaupt beruhte. Sie betraf nicht nur die Musik, sondern alle andere Dinge, deren Ausführung hier aber nicht hergehört, eben so sehr.

Als der König 1740 zur Regierung kam, war er wirklich von dem damaligen Zustande der Künste und Wissenschaften sehr unterrichtet. Er hatte bis dahin den grössten Theil seines Lebens den Wissenschaften und Künsten gewidmet. Dies konnte nun, da er den Thron mit dem Vorsatze bestieg, selbst zu regieren, und sich als Held und Eroberer Ruhm zu erwerben, — wie seine Briefe und Schriften bezeugen — nicht mehr so fortgesetzt werden. Von nun an sollten ihm die Künste und Wissenschaften nur Erholungsgenuss nach Regierungsgeschäften und Heldenarbeiten gewähren. Seine königlichen Grundsätze und Beschäftigungen hinderten ihn also, die Fortschritte und Neuerungen in den Künsten und Wissenschaften eben so ernstlich und aufmerksam, wie bisher, zu verfolgen; sein Königssinn litt aber nicht, dass dieses für Zurückbleiben gälte, und es musste in ihm selbst schon die Maxime entstehn: *so soll es nun damit bleiben.* In Frankreich und Italien, wo für den König doch eigentlich nur Literatur und Kunst blühte, was auf dem einmal eingeschlagenen Wege doch auch wirklich das Höchste erreicht, und manches neue Product ihrer Dichter und Künstler, das dem Könige zu Gesichte kam, mochte ihn darin nur bestärken. Für die Musik kam nun aber noch besonders hinzu, dass er damals schon von Männern umgeben war, die einen hohen Begriff von der Kunst hatten, die wohl wussten, dass die Tonkunst in Italien, für ihre Ansicht, den höchsten Gipfel erreicht hatte, und dass *Leonardo Leo* und *Leonardo da Vinci*, die die Periode der grossen, edlen Musik in Italien gewissermassen beschlossen, und die angenehmere, durch mannigfachere Reitze ergötzende Musik anhuben, Nachahmer erwecken würden, die die neuen Reitze, und bald die Flittern und Purpurlappen, die sie selbst den Reitzen wieder umhingen, für ihre alleinige Gottheit halten würden, dass jene beyden Meister auch schon in ganz Italien keinen Nachfolger hatten, wie in Deutschland an *Hasse* und *Graun*, — denn wie weit blieb der beliebteste unter allen, *Pergolesi*, nicht schon hinter seinem Lehrer und Meister zurück! — Was war also natürlicher, als dass jene Männer, die den König umgaben, die in eben dem grossen Sinne und Geschmack Virtuosen in der Kunst waren, dem Könige grosse Verehrung für den damaligen Zustand der Musik, und Abscheu gegen alle Neuerungen einflössten! *Quanz*, der in seiner Art ein sehr despotischer Regent war, hatte hieran den grössten Antheil; ihn und seine Meynungen erkannte man auch in allen Aeusserungen und Urtheilen des Königs über die Kunst. Dass *Quanz Hasse'n* so vorzüglich, oft selbst zum Nachtheil *Grauns*, in Schutz nahm, beruhte auch auf persönlicher Freundschaft und Aehnlichkeit der Charaktere. Sie hatten zusammen in Italien gelebt, *Quanz* war Zeuge des ersten Beyfalls, welchen *Hasse* in Italien fand, ein Beyfall, der damals etwas mehr bedeutete, als anjetzt, und sich gewiss nicht blos auf Vorurtheil gründete. *Hasse* war ihm, wie er selbst erzählt, in Italien sehr freundlich begegnet, Hasse kam bald in dresden zu sehr hohen Ehren, welches auf Quanz nicht wenig wirken musste, da er die Dresdner Musik, zu der er vorher gehörte, immer als Muster vorstellte, und vor allem in Ehren hielt; und, was auf Leben und Urtheile so grossen Einfluss hat, *Quanz* war ihm ähnlich an Charakter. Dahingegen *Graun*, den Quanz früher mehr als vortrefflichen Sänger, wie als ausgezeichneten Componisten betrachtete, mit seiner Sanftmuth vieles ertrug, was er nicht ertragen durfte und sollte. Genug, ohne diese Privatfreundschaft wären vielleicht auch *Leo* und *Vinci* schon zu ihrer Zeit in Berlin so bekannt geworden, wie es *Hasse* bald wurde, dem freylich auch die Nähe von Dresden zu Statten kam. Späterhin liess die Prinzessin *Amalia*, Schwester des Königs, die selbst componirte, auf Kirnbergers Antreiben einige Opern jener Meister kommen. Dem Könige selbst kam davon nichts, viel weniger noch das Neuere und Neueste zu Ohren. Seine Sänger und Sängerinnen durften in den Kammerconcerten des Königs nie andre Arien singen, als von *Hasse* und *Graun*, oder die doch so ganz in dem Styl dieser Meister geschrieben waren, dass man sie dafür nehmen und ausgeben konnte. Selbst fremde Sänger und Sängerinnen, die der König zuweilen, wiewol nicht oft, in seinen Kammerconcerten hörte, und die ihre mitgebrachte Musik sangen, bekamen oft das Compliment zu hören, dass es dem Könige leid thäte, dass sie ihre schönen Stimmen und ihr Talent an solche Bierhausmusik (musique de Cabaret) verschwendeten. Wenn der König sie in Potsdam öfter und öfterer hören wollte, schickte er ihnen wol graunsche und hassische Arien, und liess ihnen einige Wochen Zeit, die Musik, die sie viel zu gering für ihre Kunst achteten, einzustudiren. In den letzten Jahren seines Lebens geschah dieses noch der berühmten *Todi*. Der italienischen Opera buffa, die zuweilen im Sommer für hohe Gäste in Potsdam

auf dem Schlosstheater spielen musste, wohnte der König, aus Abscheu gegen die neue und komische Musik, selten, und fast nie ein ganzes Stück hindurch, bey.

Zuletzt kam der König in der Unterredung auf seine grosse Oper in Berlin, und schilderte ziemlich genau die Talente der noch vorhandenen Sänger, wobey, ausser der *Mara*, nur *Porporino* und *Concialini* einiges Lob erhielten. Von dem letzten sagte der König: Er hat eine schöne Stimme, es ist aber ein fauler Hund; er hat seine Stimme nie recht ausgearbeitet, und schleppt immer hintennach. Das war ein ganz ander Ding mit dem Salimbene, (sich zu Benda wendend,) der wusst' einem das Wasser in die Augen zu pumpen! — Ja wohl, ja wohl, Ew. Majestät! antwortete der gute, weiche Alte mit Schluchzen.

Von dem Zustande seines Orchesters gab der König dem neuen Kapellmeister auch eben nicht den besten Begriff, doch war sein Urtheil richtig, und schloss dann damit: Nu geh er nur nach Berlin, hör er noch einige Opern, und exercir' er dann die alten Musikanten nur recht tüchtig. — Das war ein gefährlich Wort, das dem jungen, feurigen Kapellmeister manchen sauern Tag gemacht hat.

Eben im Begriff das gewöhnliche Zeichen zum Abschiede mit Lüftung des Huts zu geben, sagte der König noch: Wie heisst er doch? — Reichardt. — Ja, seh er nun, da kann er nun componiren was und wie er will, von dem deutschen Nahmen wird's doch keiner glauben, dass da was rechts dran ist, er kann sich ja *Riccardetto* oder *Ricardini* nennen, das klingt gleich ganz anders. Reichardt erwiederte aber sogleich: Ew. Majestät, ich bin zu stolz darauf, ein Deutscher und Ihr Unterthan zu seyn, als dass ich meinen Namen gern italienisirte. — „Na, na!“ sagte der König mit verbissenem Lächeln, an Benda gewandt: „das ist auch eben keine Fal!“ Und so blieb es denn auch dabey. Der König hatte die Gewohnheit, Namen, die ihm nicht gefielen, zu ändern; er hatte den Sängern *Porporino* und *Paulino* beyden diese Namen gegeben.

Den andern Morgen erhielt Reichardt aus dem Cabinet die Anweisung an die königliche Hofstaats-Kasse in Berlin, zu Auszahlung seines jährlichen Gehalts von 1200 Thalern, die ihm gleich, wie allen königl. Hof- und Staats-Officianten, vierteljährig vorausbezahlt wurden, und den Nachmittag fuhr eine grosse königl. viersitzige Kutsche mit sechs Pferden vor, die ihn nach Berlin brachte, wo er noch den Abend die Vorstellung einer italienischen Oper sah.

(Die Fortsetzung folgt im 39sten Stück.)

Kurze Anzeigen.

X *Variationen auf das Lied: die Milch ist gesunden — für d. Pianof., comp. v. C. W. Neudeck.* 1stes Werk. Leipzig, b. Kühnel. (Preis 8 Gr.)

Schwer genug sind diese Variationen, ja man könnte sie eine kleine, nach Verhältniss reiche Sammlung von modernen Schwierigkeiten zum Studium für sehr geübte und brillante Klavierspieler nennen. Dann wird man auch nichts daraus machen, dass sie an das bekannte, gefällige Thema fast nur der Accordenfolge nach geknüpft sind. Dass der Verf. aber auch Anderes liefern, und nicht blos künstliche Figuren erfinden könne, beweiset vorzüglich die wirklich schöne 8te Var., wo die Melodie in den Tenor genommen ist, und die andern Stimmen eben so natürlich, fliessend und angenehm, als gründlich und ungewöhnlich dazu gesetzt sind.

Sonate p. le Pianoforte — — par J. A. Drechsler. Oeuvr 3. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Prix 12 Gr.)

Die Sonate ist in ruhiger, einfacher und gemeinener Weise geschrieben, ungefähr wie die frühern Kotzeluchschen; in dieser aber recht gut ausgeführt. Scholaren, die Reiches noch nicht fassen und Schweres noch nicht spielen können, werden gewiss Vergnügen und Nutzen von ihrem Gebrauch haben. Da aber an solchen Stücken, vorausgesetzt, man sucht nur ganz Neues, wirklich eher Mangel, als Ueberfluss ist, und Hr. D. sie so gut bearbeitet, glaubt Ref. ihn mit Grund zu Fortsetzungen auffordern zu dürfen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten September. | Nº. 38. | 1813.

Versuch einer Theorie der Tonkunst ausikalischer Kunstmittel, nach ihren aesthetischen Wirkungen

---

Erster Abschnitt.

Theorie der Wirkung des Schalls.

Dass sich ein gewisser Vitalsinn über den ganzen menschlichen Körper verbreite, durch welchen *körperliche Gefühle* möglich werden, kann füglich als bekannt vorausgesetzt werden. Dass aber besagter Vitalsinn auch im Ohr vorhanden sey, zeigt der Schmerz, welcher durch starke Pressung und Erschütterung der Luft entsteht, und nicht selten das *Hören* auf eine Weise ganz unmöglich macht. Es ist daher etwas ganz anders, ein Gefühl, z. B. Schmerz, durch das Ohr, und — wie dieses oft der Fall ist — durch den Zusammenhang seiner Nerven mit andern u. s. f., im ganzen Körper haben, oder, etwas hören. Im ersten Fall zeigt sich das Ohr in nichts von den mehresten andern Theilen des Körpers unterschieden; im letztern aber offenbaret sich dasselbe als ein, zu einem gewissen eigenthümlichen Zweck — *Hören* — eingerichtetes Sinnes-Werkzeug.

Bleiben wir bey den Gefühlen des Vitalsinns, d. i., bey den körperlichen Gefühlen stehen, so ergibt sich, dass, *körperlicher Schmerz*, *Kitzel* und *körperliche Lust* (Wollust) nur dem Grade nach von einander unterschieden sind; der nämliche Gegenstand sogar erregt bald ein schmerzhaftes, bald ein kitzelndes, bald ein wollüstiges Gefühl, oder ist, in seinen Wirkungen — auf den Vitalsinn — unmerklich: nachdem nämlich der Körper einem *mehr* oder *minder* gewaltsamen, *starken* oder *schwachen* Eindrucke desselben ausgesetzt ist. Denn, endlich hören wir auf, uns des körperlichen Gefühls bewusst zu seyn, und dasselbe ist alsdenn *für unsere Persönlichkeit* so gut als gar nicht vorhanden. Eben so verhält es sich auch mit den Gefühlen des Vitalsinns des Ohrs und seinem Gegenstande.

Ein Gegenstand, welcher den Vitalsinn des Ohrs rege machen soll, muss dessen Nerven unmittelbar berühren, und kann, insofern hier von einem musikalischen Kunstmittel die Rede seyn soll, nichts mehr, aber auch nichts anders seyn, als eine Folge eines gewissen Grades der mechanischen Pressung der Luft, d. i. ein *Luftstoss*. Mehrere Luftstösse geben die *Lufterschütterung*. Was nun ein Gegenstand, der aus Lufterschütterung besteht, sonst noch für Eigenschaften haben mag, so kann er doch, wenn in ihm die Lufterschütterungen dominiren, füglich ein *Schall* genannt werden.

Die übrigen Eigenschaften, welche sich beym Schall finden, sind Luftschwingungen, welche bald einen Klang, bald einen Ton, bilden. Vom erstern wird im zweyten, vom letztern aber im dritten Abschnitte die Rede seyn. — Da es sich aber schon denken lässt, dass auch die Schwingung der Luft nicht ohne alle Erschütterung derselben abgehen kann: so wird auch, selbst beym leisesten Laut oder Ton, ein gewisser Einfluss auf den Vitalsinn des Ohrs angenommen werden müssen. Dieses hat ohne Zweifel seine Richtigkeit. Wenn man aber das Urtheil eines unserer tiefsten Denker und äusserst feinen Kritikers ohne alle, hier jedoch zweckmässige, nähere Bestimmung annehmen könnte, so würde man durch dasselbe sehr stark verleitet werden zu glauben, dass der Vitalsinn derjenige Weg sey, auf welchem sich die vorzügliche Wirkung der Musik erklären liesse. *Kant* nämlich sagt in seiner *pragmatischen Anthropologie* S. 49 der 2ten Auflage: „Was aber den Vitalsinn (des Ohrs) betrifft, so wird dieser durch Musik, als ein regelmässiges Spiel von Empfindungen des Gehörs, unbeschreiblich lebhaft und mannigfaltig, nicht blos bewegt, sondern auch gestärkt u. s. w." Meines Erachtens besteht die vorzügliche Wirkung der Musik nicht in dem, was sie auf den Vitalsinn des

Ohrs wirkt. Wenn aber diejenige Lust, welche die Musik erregt, von *Rückwirkung* auf den Körper ist: so hat sie das sogar mit den sogenannten geistigen Vergnügungen gemein. Dieses wird sich aber — wie wir es wenigstens hoffen — in diesem Versuche von selbst ergeben. Zuvörderst merken wir gleichwol an: dass es — wie gezeigt worden — nicht allein möglich, sondern — wie die Folge ausweisen wird — in einer musikalisch-ästhetischen Technik, äusserst nothwendig sey, und sey es auch nur blos — was doch nicht immer der Fall ist — in Gedanken, *einen Gegenstand* des Vitalsinns, und den des Organismus des Ohrs so genau als möglich von einander zu unterscheiden, wenn wir anders den allgemeinen und erhabenen Zweck jeder schönen Kunst — Ausbildung des innern Menschen in uns — auch in der Musik nicht aus den Augen lassen sollen und wollen.

Zweyter Abschnitt.

Theorie der Wirkung des Klanges.

1) *Hören* heisst gewöhnlich so viel, als vermöge des Ohrs wahrnehmen. — *Was* wahrgenommen wird, davon ist hier die Rede noch nicht. *Worin* aber dieses Wahrnehmen auch bestehen mag — welches wir auch füglich dahingestellt seyn lassen können — so muss doch einem jeden sogleich einleuchtend seyn, dass die Möglichkeit einen Gegenstand wahrzunehmen, die Richtung der Aufmerksamkeit auf diesen Gegenstand der Wahrnehmung — welcher hier gleichsam eine Lufterscheinung ist — es sey willkührlich oder unwillkührlich, voraussetze. Lasset uns nun einmal annehmen, die Wirkung eines Gegenstandes des Ohrs sey nur blos nicht gewaltsam (weil im gegentheiligen Fall das Gemüth gleichsam, genöthiget würde, die Aufmerksamkeit von dem Geschäfte des Wahrnehmens ab, und auf den eben obwaltenden Zustand des Körpers zu richten,) so begreift man leicht, dass, indem die Aufmerksamkeit auf diese Art objectiv gespannt ist, der Seele das Bewusstseyn des, durch etwanigen Einfluss des Gegenstandes auf den Vitalsinn, gegenwärtigen, *körperlichen Gefühls* entgehen muss. Denn wie die Erfahrung lehret, giebt es, selbst unter fortdauernden Ursachen zu körperlichen Schmerzen, Momente, in welchen wir den Schmerz nicht fühlen; und das sind zuvörderst diejenigen Augenblicke, in welchen es uns gelingt, die Aufmerksamkeit auf irgend etwas anders zu heften; oder, in denen uns etwas ausser uns, wie man sagt, interessant wird.

Aber auch die unaufhörliche, einförmige Dauer eines körperlichen Gefühls ermüdet die Aufmerksamkeit, und macht es der immer nach Thätigkeit strebenden Seele nothwendig, dieselbe von dem eben obwaltenden Zustande des Körpers abzulenken, und sich anderweitige Beschäftigung zu suchen; — welche denn immer höher ausfallen muss. Ist aber zugleich der Eindruck selbst gar zu schwach, so können wir um so sicherer, ohne dass man uns einer Parteylichkeit beschuldigen könnte, eine völlige Gleichgültigkeit der Seele, in Rücksicht des Gefühls, annehmen. Ja selbst, wenn man uns nur das zugiebt, dass ein solches Gefühl, im gesetzten Fall, nicht zum Bewusstseyn der Seele gelange: so ist das zu unserer Absicht schon hinlänglich. Wollte man aber ja dieses bestreiten, so widerstreitet man der Möglichkeit aller objectiven Wahrnehmung und Erkenntniss durch das Ohr, welches ungereimt wäre. Ein Gefühl aber, dessen man sich nicht bewusst ist, kann, ungeachtet seines geheimen Daseyns, weder begehrt, noch verabscheut werden; — und eben darum der *Person* — wer da weiss, was das heisst, wird mich verstehen — nicht zur Last fallen.

2) *Der Klang ist ein Gemische von Luftschwingungen.* Obwol der Klang oft mit einer Pressung der Luft — Schall — anhebt, und nicht selten in einen Ton übergeht, ingleichen, öftmals — und in der Musik am öftersten — nichts weiter ist, als eine Verstärkung des Tons — oder, wenn man lieber will, dasjenige, wodurch ein Ton hörbar wird: so kann er doch, als ein Gegenstand des Ohrs, in welchem die Luftschwingungen dominiren, und muss, als ein Gegenstand, dessen besonders modificirte Luftschwingungen auch unterschiedliche Eindrücke geben, hier besonders betrachtet werden.

Da nun, wie jeder weiss, selbst der Schall, je mehr er als Luftschwingung und nicht als gewaltsame Pressung zu unserm Ohr gelangt, wahrgenommen werden kann: so muss dieses Wahrnehmen beym Klange, in welchem, wie gesagt, die Luftschwingungen dominiren, um so eher eintreten, je weniger mit ihm Erschütterung, und also Einfluss auf den Vitalsinn, verbunden ist.

Wir wollen jetzt eine anschauliche Darstellung der unterschiedlichen Eindrücke der, auf mancherley Art modificirten, Klänge auf den Nervengeist

des Organs in der Wahrnehmung, so vollständig als es nur möglich seyn wird, versuchen

a) Es giebt Klänge, deren Luftschwingungen in der Wahrnehmung (d. i. in der Perception der Luftschwingungen) den Nervengeist des Organismus des Ohrs in eine überaus geschwinde Bewegung setzen, man pflegt sie gewöhnlich *helle* Klänge zu nennen, wenn man sich logisch ausdrücken will. Wir hoffen uns aber besser zu beschreiben, wenn wir einen solchen Klang einen *übereilenden* nennen.

b) Die sogenannten *dumpfen* halten die Geschwindigkeit der Bewegung des Nervengeistes in der Wahrnehmung, durch die merklich langsame Folge ihrer Luftschwingungen, zu sehr auf. Wir wollen sie daher *zaudernde* nennen.

c) Was man sonst einen *runden*, Ton" nennt, aber darunter *Klang* versteht, erdreiste ich mich manche, einen *rechthaltigen* zu benennen, und suche ihn dadurch gleichsam anschaulich zu machen, dass seine Luftschwingungen den Nervengeist in der Wahrnehmung obgleich nicht geschwinde bewegen, doch auch weit entfernt sind, die Bewegung desselben aufzuhalten.

d) Einen Klang, welcher, der Menge seiner gleichzeitigen Luftschwingungen wegen, vielen Nervengeist des Organs in der Wahrnehmung auf einmal in Bewegung setzt, nennt man einen *dicken*.

e) Mit dem *dünnen* Klang verhält es sich, wie auch schon der Name bedeutet, umgekehrt; derselbe ist arm an gleichzeitigen Luftschwingungen, und setzt daher in der Wahrnehmung nur wenig Nervengeist zu gleicher Zeit in Bewegung.

f) Endlich nennt man einige Klänge eben so treffend auch *volle*, und man merkt schon, dass darunter solche verstanden werden, deren Luftschwingungen, in Ansehung ihrer gleichzeitigen Menge, zwischen den beyden vorigen das Mittel halten; wo denn auch die Menge des gleichzeitig bewegten Nervengeistes so ausfallen muss.

5) Das Gemüth bezieht eine jede Wahrnehmung auf den innern Sinn, und zwar willkührlich, entweder auf das Gefühlvermögen, oder auf das Erkenntnissvermögen. Diejenige Veränderung, welche durch Beziehung der Wahrnehmung auf den *innern Sinn des Gefühls* in demselben entsteht, heisst, weil ihr eine Wahrnehmung eines äussern Sinneswerkzeuges zu Grunde liegt, ein *äusseres Gefühl*; — welches daher mit einem körperlichen nicht zu verwechseln ist.

In dem Momente des Fühlens aber ist sich das Gemüth des Gegenstandes eigentlich nicht bewusst; denn es bezieht die Wahrnehmung unmittelbar auf den innern Sinn des Gefühls, und lässt sie daher nicht zur Erkenntniss gedeihen, — welches geschehen würde, wenn die Kräfte des Verstandes auf dieselbe angewendt würden. Da gleichwol in unserm Innern Momente des Fühlens und Momente des Denkens in stetem Wechsel sind; — und das Denken jederzeit nach Erkenntniss hinstrebt, — diesem aber jederzeit ein Urtheil vorhergeht, worin der Begriff fliesst; so der Erkenntnisskraft gleichwol in einem solchen Momente des Denkens an Merkmalen des Gegenstandes abgeht; — indem die Wahrnehmung nicht auf das Erkenntnissvermögen, sondern auf das Gefühlvermögen bezogen wurde: so sucht sich die Erkenntnisskraft in diesem Falle dadurch zu helfen, dass sie das äussere Gefühl selbst dem Klange als ein Merkmal beylegt; welches Urtheil also eigentlich ein erschlichenes ist. So geschieht es denn, dass wir von einigen Klängen, wenn die Beziehung derselben auf das Gefühlvermögen ein Gefühl der *Munterkeit* ist, sagen, sie sind *munter*; von andern sagen wir im Gegentheil, dass sie *matt* sind. Eben so könnte man sich es erklären, wenn man einige Klänge *ruhige*, andere *unruhige*, nennen würde. Dass man aber einigen sogar etwas *angethanes* beylegt, habe ich sehr oft Gelegenheit gehabt zu bemerken.

Nicht selten erwecken Klänge dadurch, dass sie auf diesem Wege solche oder solche Gefühle in uns erregen, ähnliche, ehemals bey ganz andern Gelegenheiten gehabte äussere Gefühle, ja sogar das Andenken an den Gegenstand seiner Veranlassung, wieder. — Als noch wichtiger für uns verdient angemerkt zu werden, dass die Natur selbst zwischen den äussern Gefühlen und den innern ein unverkennbares Band gezogen hat. Nach dem Naturgesetze der Sympathie, erwecken äussere Gefühle — nicht selten mit einer ausnehmenden Lebhaftigkeit — ehemals gehabte innere. Daher dürfen wir nur z. B. den Klang eines Fagotts auf unser Gefühlvermögen beziehen, (welches kein äusseres Gefühl giebt,) um sogleich von einer sanften Traurigkeit

überwältigt zu werden, (welches ein inneres Gefühl ist,) wenn wir anders dergleichen Gefühl ehemals gehabt haben. Auch bey den innern Gefühlen trifft es sich, dass wir in einem gewissen darauf folgenden Momente des Denkens — um unser Beyspiel beyzubehalten — von einem Fagott sagen, es habe etwas Trübsinniges, Melancholisches oder Trauriges in seinem Klange, welches geschieht, indem wir unser eigenes inneres Gefühl dem Gegenstande als ein Prädikat beylegen. Nicht selten kommt auch hier die Phantasie mit in's Spiel, und gesellet zu diesem Gefühl der Traurigkeit, z. B. das, des Andenkens an den Verlust einer geliebten Person, welches uns mit einem ähnlichen Gefühl erfüllte; wodurch das Gefühl nicht selten an Lebhaftigkeit, zuweilen ganz ohne dass wir merken wodurch, gewinnt.

Da es sich aber zeigt, dass wir weder ein körperliches, noch ein äusseres Gefühl aufnehmen, ohne ein Urtheil darüber zu fällen; so führt uns dieser Umstand zu einer Erörterung des sinnlichen Geschmacks.

4) *Der sinnliche Geschmack ist das Vermögen der ästhetischen Beurtheilung der Wirkung eines Gegenstandes des Vitalsinns oder des Organsinns — musikalisch genommen — des Ohrs, in Beziehung derselben*, oder *vielmehr — nach einer gewissen Subreption — des Gegenstandes, der sie veranlasste, auf den uns angebornen Trieb, uns unsers Lebens auf* eine *uns eigenthümlich angenehme Art bewusst zu seyn.*

Wir haben in dem ersten Abschnitte den Gegenstand des Vitalsinns des Ohrs und seine Wirkungen, im gegenwärtigen aber, bisher, den Gegenstand des Organsinns desselben und seine Wirkungen, beleuchtet. Nun sagen wir: die Beziehung dieser Gefühle auf den uns angebornen Trieb, uns unsers Lebens auf eine uns eigenthümlich angenehme Art bewusst zu seyn, ist ein Geschäfte der *ästhetischen Urtheilskraft überhaupt, des sinnlichen Beurtheilungsvermögens*, oder *des sinnlichen Geschmacks* — welches einerley Ausdrücke sind — aber insbesondre. Findet der sinnliche Geschmack (welcher, wie man sieht, hier als ein Bestandtheil der ästhetischen Urtheilskraft genommen wird) in dieser Beziehung, dass das Gefühl, es sey nun dasselbe ein körperliches, oder ein aus Wahrnehmung entstandenes äusseres, oder auch ein inneres, das sich diesen gesellte, dem Triebe nach uns eigenthümlich angenehmen Gefühlen entspricht: so ist diese Beziehung mit einem Gefühl der Lust — im Fall aber das Gefühl dem Triebe hinderlich oder zuwiderlaufend befunden wird, mit einem Gefühl der Unlust verbunden. Von welcher Gattung und Art nun auch das Gefühl selbst seyn mag, so sieht der sinnliche Geschmack doch nur auf das Gefühl der Lust, welches mit jenem verbunden ist.

(Der Beschluss folgt in der nächsten No.)

Recension.

Ouverture de l'Opéra: Der Beherrscher der Geister, pour 2 *Violons*, 2 *Hautbois*, 2 *Clarinettes, Flûte, Flûte picc.* (*petite Flûte*) 2 *Bassons*, 3 *Trombones*, 4 *Cors*, 2 *Trompettes, Timbales, Alto et Basse*, comp. — *par Charl. Marie de Weber.* Op. 27. Leipzig, chez Kühnel. (Preis 1 Rthlr. 16 Gr.)

Noch sind die Aesthetiker nicht einig über den eigentlichen Zweck der Ouverture — über die Frage, ob sie eine Skizze, gleichsam einen *Elenchus* oder *Argumentum* des ganzen Stücks enthalten, und dessen Gang, wie in einem Zauberspiegel, voraus ahnen lassen, oder ob sie, gleichsam blos Introduction, uns auf die erste Scene des Stückes vorbereiten, oder endlich, ob sie den Zuhörer im Allgemeinen in diejenige Stimmung versetzen soll, in welcher er für den Total-Eindruck der ganzen Oper am empfänglichsten seyn wird. Der Streit lässt sich eher schlichten, als entscheiden, denn nach Umständen kann jede der obigen dreyerley Tendenzen zweckmässig seyn, und leicht mag wieder ein andrer Tonsetzer, noch einen vierten, von allen obigen wieder ganz verschiednen Zweck ersinnend, und bey seiner Ouverture sich vorsetzend, auch daran ebenfalls Recht haben. Keiner unter jenen verschiednen Ansichten gebührt ein Monopol; keiner ist der einzig wahre Weg zum Heil, so wenig als irgend einer der unfehlbare.

Darum hat denn auch Rec. die verschiednen erwähnten Tendenzen der Ouverture nur deshalb oben gesondert und classificirt, um bestimmter die Klasse angeben zu können, in welche das jetzt zur Anzeige vorliegende Werk gehört. Offenbar nämlich, in die dritte! Sie spricht laut und unverkennbar die Sprache aus jener Welt, in welcher höhere Geister wirken und weben, und erhebt das Gemüth des Zuhörers aus der prosaischen Wirklichkeit

gespannten Stimmung, welche ihn der Geisterwelt näher bringt.

Eine, nach solcher Ansicht geschriebene Ouverture kann denn, auch an und für sich allein, und ohne Zusammenhang mit der Oper, im Concertsaal, nicht anders, als höchst interessant seyn; nur ohne möge sie doch ja Niemand als blosse und eigentliche Kammer-Musik (wenn ich so sagen darf) anhören und beurtheilen — was denn sonst manche andre gute Ouverture wol verträgt, der vorliegenden aber grosses Unrecht zufügen würde, da ihr hoher und eigenthümlicher Werth eben nur in der Tiefe und Wahrheit der Darstellung jenes höheren Lebens und Treibens besteht, und sie auch viel zu wenig das ist, was man *für das Gehör* nennt, und auch viel zu kurz, um mit solchen Ohren angehört zu werden.

Rec. will versuchen, den Lesern dies interessante Tongemälde so gut zu beschreiben, als es sich durch Worte und gedrängte Auszüge thun lässt.

Die herkömmliche langsame Introduction verschmähend, kündigt der Componist gleich mit der imponirenden Gewalt des, hier durch sechs, in der Folge aber durch nicht weniger als neun Blechinstrumente gehobnen Orchesters, die höhere Kraft der Geisterwelt an:

Presto.

und erst nach einer, auf einige coordinirte, breite Rhythmen folgenden Fermate kommen mildere Geister in die Ordnung des Vortrags:

dolce Flauto co'l

Ein wortreicherer Sprecher nimmt die Rede auf:

Vicello.

und reisst bald den ganzen Geisterchor zum Einstimmen in analogen Formen mit sich fort.

Erst ein zweytes, *Fermate*¹ verschafft wieder sanftern Reihen Gelegenheit zu Wort zu kommen, in zauberischen Künste sprechen erst Hoboe, dann Flöte zu den Herzen:

dolce

An diesen Gesang, den man als das 3te Subject des Stücks ansehen kann, schliessen sich in der Folge mehrere Instrumente theilnehmend an, und helfen durch einen zweyten Theil die sanfte Scene ausmalen:

Wie nun diese Anlage des Stücks sich in der Folge weiter verflicht und wieder entfaltet, würde eine, die Gränzen dieser Blätter überschreitende, und doch ungenügend bleibende Beschreibung erfordern. Nur einige Züge auszuheben sey noch erlaubt: wie, bald ein milderer, bald ein gewaltiger Sprecher ein früheres Thema aufnimmt, und nach seiner Art individualisirt, vorträgt. So z. B. auch ein Mal.

Clarinetto.

— ein Spukgeist, ein Irrwisch, oder gutherziger Mephistopheles, der, recht humoristisch, gern auch ein Mal im Ton der edlern Geister mitsprechen, das erste, oben ausgehobne Flöten-Thema aufnehmen möchte, aber nicht recht weiss, wo und wie er's anfassen soll, und es immer nicht recht trifft, und so lange hin und wieder flackert, bis ihm endlich vernünftigere Sprecher das Wort wieder abnehmen! Wie edel und herzlich ist es dagegen, wenn die Einfalt des obigen Hoboen-Gesangs in der Folge in hoher, prachtvoller Verklärung gemildert erscheint, die Gesang der ersten Trompete, allein von den übrigen 2 Blechinstrumenten begleitet.

u. s. W.

wenn dann nach und nach wieder die übrigen Instrumente in diese Verklärung einstimmen, bis zuletzt der volle Chor sich gewaltig mit in den Strom der Empfindungen stürzt, und in der, auf einem Orgelpunct der Dominanten eintretenden harten Tonart, triumphirend den Schluss des Ganzen herbeyführt!

Rec. muss hier diejenigen seiner Leser um Verzeihung bitten, welche in jeder öffentlichen

Relation über ein erscheinendes Kunstwerk, zu hermeneutischer Beurkundung der Unparteylichkeit des Recensenten wenigstens eine mässige Portion Tadel erwarten, und diese in obiger Anzeige vermissen. Rec. mag lieber wahr seyn, als unparteyisch scheinen, und ist darum der Meynung, dass, wenn eine Sache ganz das ist, was sie seyn soll, und eine so hohe Aufgabe so vollendet löset — dass dann das Aufspüren kleinlicher Nebengesichtspuncte ebenfalls kleinlich, und Ostentation wäre.

Gottfried Weber.

Miscellen.

1.

Ein starker Affect hemmt *in gewöhnlichen Menschen* leicht den freyen und vernünftigen Gebrauch der Seelenkräfte. Sie kommen ausser sich, und ihres selbst nicht mehr mächtig und überschreiten in solchen Augenblicken die Linien des Guten und Schönen, weil sie der Macht des Gefühls keine hinlängliche Kraft freyer Selbstständigkeit entgegen zu setzen haben. Das *Genie* hingegen, wenn es durch den *Geschmack* gebildet ist, wirkt auch in den höchsten Graden des Enthusiasmus mit *Besonnenheit* und *Freyheit*. Es ist von seinem Gegenstande durchdrungen, emporgehoben, begeistert, aber nicht beherrscht. In ihm ist die Kraft der Persönlichkeit eben so stark, als die Macht des Gefühls, und auch in seinen höchsten und freyesten Schwüngen überfliegt es die Linien des Guten und Schönen nicht.

Fernow. (Römische Studien.)

2.

In dem noch unentwickelten Genie ist der Anblick eines Meisterwerkes fähig, den, in ihm schlummernden Kunsttrieb zu wecken. Es fühlt sich durch dasselbe ergriffen, gerührt, wie zu einem neuen Leben erwacht. Am Wecken der Kunst entzündet sich zuerst die heilige Gluth der Begeisterung, die, ihm noch unbewusst, zugleich mit seinem Talente, in seiner Brust verborgen ruhte. Es fühlt und erkennt seine Bestimmung. Das Streben, selbst etwas Würdiges hervorzubringen, ist der sicherste Beweis vom Kunstgenie; denn die *Liebe* zur Kunst ist zweydeutig, und kann sich auch auf blosse Lust ohne Kraft gründen. Blosse Lust zur Kunst beweiset nur, dass der Mensch fähig ist, von ihrem Schönheiten gerührt zu werden, dass er Kunstsinn hat, welcher aber vom Kunsttalent wesentlich verschieden ist. Wenn der, durch den Anblick eines Kunstwerks entflammte Trieb in einen vorübergehenden Enthusiasmus verlodert; wenn der, von der Schönheit des Werks gerührte Betrachter sich nicht gedrungen fühlt, selbst Hand anzulegen; oder wenn er, nach einigen Versuchen blosser Neugier und Lust, durch die Schwierigkeiten des technischen Theils wieder davon abgeschreckt wird: so ist das ein Beweis, dass er eigentlich nur für den Genuss des Kunstschönen, nicht zur Hervorbringung desselben, geschaffen ist. Er kann ein warmer, leidenschaftlicher Liebhaber seyn, und, durch Anwendung gründlicher Kenntnisse auf die Betrachtung, ein Kenner werden: zum Künstler hat er keinen Beruf. Also nicht die blosse Empfänglichkeit für die Rührungen einer Kunst, auch nicht Trieb und Lust allein, sondern ein unwiderstehlicher Drang, und das gelingende Bestreben, selbst Kunstwerke hervorzubringen — eine, an schönen Ideen fruchtbare Begeisterung, sind die Merkmale des echten Kunstgenie's —

Fernow. (Ebendaselbst.)

Kurze Anzeigen.

Concerto pour la Flûte avec acc. de l'Orchestre, compos. — par G. A. Schneider. Oeuvr. 55. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Thlr. 12 Gr.)

Dieses, in einem sehr gefälligen Style geschriebne Flöten-Concert beginnt mit einem Allegro moderato aus A moll, das mit Passagen aller Art reichlich ausgestattet, doch aber auch nicht eben überladen ist. Das folgende Adagio aus A dur ist ein zartes Cantabile, und ganz dazu geschickt, um den, dem Solo-Instrumente vorzüglich eignen, sanften Charakter zu entwickeln. Der letzte Satz, Rondo Allegretto aus A moll, enthält einige, zum Theil wirklich schwierige Variationen über ein hübsches Thema, (à la Russe) an welche sich aber dann das erste Tempo Allegro mit einigen seiner Hauptgedanken wieder anknüpft, und nach etlichen

glänzenden Coloraturen und Läufern durch die halben Töne, das Ganze beschliesst. An Gelegenheit, seine Fertigkeit sowol in brillanten Passagen, als im schmelzenden Gesange zu zeigen, mangelt es also hier dem geübten Concertisten nicht; und da überdem auch die Tutti gut geordnet sind, und das Orchester immer sehr zweckmässig behandelt ist, so glaubt man diesem Werke einen erwünschten Erfolg zusichern zu können.

Six Ariettes italiennes av. Pianof. compos. et déd. à Crescentini — par Sterkel. Augsbourg, chez Gombard.

Der ehrwürdige, bejahrte Sterkel liefert hier sein achtes Heft italienischer Ariettes, und beweist dadurch, gewiss zu grossem Vergnügen unzähliger Kunstliebhaber, dass der Genius, der ihn in seiner frühern Zeit mit unter die bedeutendsten Componisten erhoben hatte, auch jetzt noch nicht feyert. Wer St.s Verdienste im Fach der Gesang-Composition kennt (und wem wäre z. B. sein reizendes: *Vergiss mein nicht*, unbekannt, mit welchem selbst ein Mozart mit nicht ungetheiltem Erfolge wetteiferte! wem sein allbeliebtes: *Im Arm der Liebe*—) und wer, wie jeder thun wird, von der Dedication an Crescentini mit auf den Gehalt des Werkchens schliesst, dem wird, wenn er anders die Gattung gefälligen, ungekünstelten, italienischen Gesanges nicht verschmäht, die Anzeige der vorliegenden Erscheinung eine erfreuliche Nachricht seyn — Was man in diesem Heft zu suchen habe? Die Antwort auf diese Frage im Allgemeinen ergibt sich aus dem Obigen schon so ziemlich von selbst. Unter den einzelnen Ariettes herrscht angenehme Abwechselung. Ganz anspruchlos sind No. 1 und 4, mehr verbrämt und auf geläufigere Kehle Anspruch machend No. 2 und 6, mehr pathetisch No. 3 u. 5. Letztere würde Rec. (ungeachtet einer kleinen Reminiscenz an Mozarts *come ti piace imponi* —) allen vorziehen, wenn ihm nicht der etwas triviale Schluss der Freude daran wieder verdürbe.

Stich und Papier sind schön; die wenigen Incorrektheiten im Text leicht zu verbessern.

Gottfried Weber.

Cantabile eines Kindes am Geburts- oder Namens-Feste seiner Aeltern, mit Begleitung des Pianoforte, comp. von F. J. Freystädler. Leipzig, bey Kühnel. (Preis 12 Gr.)

Ein, in allgemeinen Wünschen, Danksagungen u. dergl. bestehender Text wird von einer Sopranstimme in einem kurzen Recitativ, und einer längern Arie (in Form eines Rondo mit lebhafterm Schlusssatz) vorgetragen. Das Recitativ ist zum Theil sehr übel declamirt, und verschiedene Stellen (z. B. S. 4, Syst. 3, T. 4 zu 5, Syst. 4, T. 7, die zwey letzten Viertel, S. 5, Syst. 2, T. 3 zu 4,) enthalten äusserst schlechte Harmonie-Folgen, auch muss das Kind S. 5, zehn Viertel lang zweygestrichen a aushalten. Die Arie, die zwar auch mancherley, doch nicht so viel und so auffallend Fehlerhaftes in der Schreibart hat, ist in sanften, gefälligen Melodien, und überhaupt so abgefasst, dass sie für Fähigkeiten und Neigungen der Kinder passt, und, herzlich vorgetragen, auch den Aeltern wohlgefallen kann. Dass das Ganze hübsch munter endet, ohne doch über die Gränze zu schreiten, wird beyden lieb seyn.

Die musikalische Beylage No. VI

enthält zuerst die Composition des Liedes: Ruhig ist des Todes Schlummer — welche der verst. Türk für die Beerdigung seiner Gattin schrieb, und dann für seine eigne bestimmte (vergl. No. 36 dies. Zeitg.;) dann die letzte von ihm gesetzte Choralmelodie: Die auf der Erde wallen — mit der lateinischen Uebersetzung dieses Liedes in der Weise der Melodie, mit welchen beyden Arbeiten einer der letzten Schüler Türks den Manen seines Lehrers ein Opfer des Danke darbringt.

(Hierbey die musikalische Beylage No. VI.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

No. VI.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Ruhig ist des Todes Schlummer.

Adagio. Mit Gefühl.

Sopran. Alt. Tenor. Bass.

Ruhig ist des Todes Schlummer und der Schoos der Erde kühl!
Da stört unsre Ruh kein Kummer, nicht der Leidenschaften Spiel; unsre

Sorgen gross und klein, schlummern alle mit uns ein. Ruh, in deiner stille Ruh?

Ueber unserm Hügel schwinget
Die Vergangenheit den Stab,
Und der Schmeichelei Stimme dringet
Nicht ins stille, dunkle Grab,
Fehler, die uns hier besiegt,
Werden dort nicht mehr gerügt.

Läg' auch mein Herz, von den Sorgen
Dieses Lebens umempört,
In der Erde Schoos verborgen,
Wo nichts seinen Frieden stört!
Kühles Grab, o wann nimmst du
Mich in deine stille Ruh?

Die auf der Erde wallen.

Choral.

Quicunque terra nati,
Mortales, pulvis sunt.
Florescunt virentes
Mortique decidunt.
Est quidem caeca hora,
Qua Deus avocat,
At unumquemque hora
Sepulcrum celerat.

Inter Deo datis
Nox mortis bona spe,
At ipsam despicatis,
Protervis, trepide.
Nil est tam terrorum
Praeferox irridens,
Sed tu, rex decorus,
Horrore repletus.

Hanc viam, quam jubebis
Colere quondam me;
Quum judex apparebis,
Armatus fulmine;
Quum, viribus exesis,
Jam cur deficere!
Ne mihi, mortis dens,
Ac vitae domine!

Es praesens in angore,
O mortis victor, mi!
Mi spes cum terrore
Luctatis, mea spes!
Agonque in extremo
Praegravis premet me,
Quem vindicem habemus,
O tu me excipe!

Beato, qui credens
In hac te vita das,
Exeunte mente vesti
Qui verens gaudens!
Excedere parata,
Quum Deus jusserit,
Sic immortalitati
Haec vita adlinit.

Non cogit mens mortalis
Illius gaudia.
O vita triumphalis
Post mala brevia!
Victori peccatorum
Laus sempiterna sit!
Laus! criminum nostrorum
Piaculum cecidit!

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten September. | №. 39. | 1813.

Bruchstücke aus Reichardt's Autobiographie.

(Fortsetzung aus der 37sten No.)

5) Seine erste Arbeit für den König Friedrich II.

Die erste Arbeit, die Reichardt für seinen König zu machen hatte, war ein Prolog auf die Verlobungsfeyer des Grossfürsten von Russland, nachherigen Kaisers *Paul des Ersten*, mit der Prinzessin von Würtemberg, welche in Berlin mit aller Pracht begangen wurde. Der König liess R.n nach Potsdam hinüberkommen, las ihm den, von ihm eigenhändig aufgesetzten, französischen Entwurf zum Prolog vor, worin sich der preussische und der russische Genius allerley artige Sachen sagten und zuletzt mit einem Duett freundschaftlich schlossen. Die Recitative, eine Arie und das Schlussduett waren darin, der Form und dem Inhalte nach, genau angegeben.

Dann liess der König ihn wieder nach Berlin zurückkehren, dem italien. Hofpoeten, *Abate Landi*, den Entwurf überliefern und zu schleunigen Umsetzung in italienische Verse bestens antreiben. „Denn er ist ein fauler Esel," fügte der König hinzu. So bald der Poet nun aber damit fertig seyn würde, sollte der Kapellmeister den Prolog dem Könige bringen, um darüber seine Idee für die Composition zu vernehmen. Reichardt kehrte sogleich zurück: denn bey solchen kleinen Reisen nach Potsdam, die blos auf eine Audienz beym Könige abzielten, war man auch genöthigt, denselben Tag mit denselben königlichen Pferden wieder zurückzufahren, da diese in Potsdam kein Futter aus dem königlichen Stalle bekamen, und das mitgebrachte oft während der Audienz unten am Fusse der Terrasse von *Sans-Souci* verzehrten. Der König sah es auch nicht gern, wenn man sich, ohne seinen ausdrücklichen Befehl, in Potsdam aufhielt. In wenigen Tagen lieferte Herr *Landi* seine holprichten Verse, die den Prolog eben nicht poetischer machten. Dass in der Idee und Anlage auch nicht viel Poesie war, wird man leicht vermuthen, da man die Poesien des Königs kennt, die überall wol nur aus guten, richtigen, männlichen Gedanken und rechtlichen Gesinnungen, in gereimter Prosa ausgedrückt, bestehen — wie Voltaire die französischen Verse überhaupt, in seinen vertrauten Briefen, sehr treffend nennte. — Auch sind des Königs Gedichte ja zum grössten, oder doch zum besten Theil, Lehrgedichte, Episteln und Satyren.

Reichardt fuhr dann, wie gewöhnlich im königl. Dienste, wieder in dem sechsspännigen, breiten königlichen Wagen allein den traurigen Weg nach Potsdam, und brachte dem Könige die eben nicht erfreuliche Arbeit des Hofdichters. Der König übersah die Verse, schien damit zufrieden zu seyn, und sprach nun zuerst von der Art, wie diese Verse zu componiren wären, und das mit solchem Detail, dass er Melodien zu den Thematen und Passagen der Arie und des Duetts, mit seiner im Gesange kaum vernehmlichen, hohlen Stimme, dem Componisten als Muster vorsang. So viel davon aber zu verstehen war, war die Taktart nicht einmal dem Sylbenmaasse angemessen. Zu vielem, was der König aus der Theorie und Praxis gern gelegentlich vorbringen wollte, fehlte ihm oft das Kunstwort, und es war daher nicht immer leicht, ihn zu verstehen. Reichardt sah sich manchmal noch zweifelhaft drein, wenn er ihn auch schon verstanden hatte, um länger der Wonne zu geniessen, in sein herrliches, seelenvolles Auge zu sehen, und seine im Sprechen ganz einzig angenehme, hohle Stimme länger zu hören.

Der König hatte die Gewohnheit, im Gespräch auf den andern immer näher anzurücken, ihm auch wol zuweilen an den Rockknöpfen zu drehen. „Versteht er mich?" hiess es dann, „seh' er nun, er versteht mich nicht!" und so fuhr er dann fort — denn er lehrte gern — bis ihm Reichardt das eigentliche Wort gab, um das er lange herum-

gegangen war. Dann ergriff er dies, und belehrte ihn darüber deutsch und ausführlich, und alle Seiten-Begriffe mit aufnehmend, dass es zuweilen nur noch fehlte, er hätte seinen Kapellmeister auch die Scala gelehrt.

Als der König lange genug über den Prolog gesprochen hatte, sagte er: Nun geh er nur denn und bring' er mir morgen, was er gemacht hat. Indem er den gewöhnlichen Kopf- und Hutnicker machte, sagte er zu dem dienenden Kammer-Husaren: „Lasst die Musikanten herein.“ So nennete er in seinem Deutsch die Kapellisten, die ihn täglich accompagnirten. Reichardt hatte in seiner Unbefangenheit den Muth, um die Erlaubniss zu bitten, dass er in der königlichen Musikkammer bleiben dürfe, den König zu hören. Halb erstaunt, halb lächelnd sah ihn der König eine Weile starr an, dann sagte er mit unbeschreiblich angenehmem Ton: „Meinetwegen!“ In allen Abendconcerten des Königs, wozu er in früheren Jahren vier bis fünf, in spätern, drey quanzische Concerte oder Solo's jeden Abend blies, war gewöhnlich kein Zuhörer, und es musste daher dem Könige um so mehr auffallen, um jene Erlaubniss so geradezu angegangen zu werden. Er schien indess alle solche Naivitäten des jungen, muthigen Künstlers nicht übel aufzunehmen. Der Concertmeister *Benda* und *Duport*, riefen dem Könige zuweilen Bravo zu, und *Reichardt* unterliess es auch nicht, es oft da, wo ein Ausdruck besonders erhebte. Im Adagio war der König wirklich ein grosser Virtuose. Er hatte seinen Vortrag nach den grössten Sängern und Instrumentalisten seiner Zeit, besonders nach des alten *Franz Benda* bezaubernden Vortrag gebildet (dieser war schon bey ihm, da er noch Kronprinz war). Unverkennlich war es aber auch, dass er selbst fühlte, was er blies; schmelzende Uebergänge, höchst feine Accente, und kleine melodische Verschönerungen, sprachen ein feines und zartes Gefühl sehr bestimmt aus und standen einzeln im Vortrage da. Sein ganzes Adagio war ein sanfter Guss und reiner, anmuthiger, oft rührender Gesang — der sicherste Beweis, dass der schöne Vortrag ihm aus der Seele kam. Wenn man zu diesem Gefühl noch die zärtliche Liebe des Königs für Mutter, Schwestern und einige alte Militärpersonen nimmt, so kann man wol auf den Gedanken kommen, dass die Kälte seiner Gedichte in der fremden Sprache und Poesie liegt, die er leider gewählt hatte.

Im Allegro war der König desto schwächer. Sein Vortrag hatte selten Feuer und Kraft, in den Passagen blieb er sehr oft zurück, unerachtet er an jedem Mal, da die Kapellisten hervortretende wurden, fleissig übte, auch lange Uebungen von Läufen, Zungen- und Fingerschlägen jeden Tag mehrmals durchblies. Aecht königlich hat er bey solchen schleppenden Stellen oder Verrückungen im Takte, die auch nicht selten vorkamen, namentlich den Takt, als wären es die Begleiter, die da eilten oder wankten, unerachtet sie ihm mit grosser Kunst und Discretion folgten; denn es waren die vorzüglichsten Musiker des königlichen Orchesters.

Reichardt, dem es geheissen war, einige Tage in Potsdam zu bleiben, schrieb den andern Morgen das erste Recitativ und die [illegible], und brachte sie zu der gewöhnlichen Musikstunde dem Könige. Er ward wieder zuerst vorgelassen, und trat, nach allem was er bereits gehört hatte, mit der Ueberzeugung ins Zimmer, dass über seine Arbeit ein strenges Gericht ergehen würde. Dies fehlte denn auch nicht. Als er dem Könige die Partitur übergab, und er sie etwas durchgelaufen, auch mehrmalen den Kopf geschüttelt hatte, sagte der König: „Kann er singen?“ — Wie Componisten singen, Ew. Majestät. — „Na, na, zum Sänger hab' ich ihn ja auch nicht engagirt.“ — Der König ging nach dem Fortepiano, und Reichardt folgte ihm. Als jener an den Stuhl kam, der vor dem Instrumente stand, ging Reichardt um denselben herum und wollte sich setzen: der König kam ihm aber von der andern Seite zuvor, setzte sich, schlug einen Accord an, und sagte: „Na, sing er man, ich will schon accompagniren.“ Wirklich fing der König das Ritornell der Arie zweystimmig, aber sehr langsam und stolternd zu spielen an, hörte dann bald auf, und sagte im Aufstehn: „Das ist schlecht geschrieben, accompagnir er sich man selbst.“ Reichardt hatte nun doch gesehen, dass der König auch Klavier spielen, und eine Partitur zur Noth lesen gelernt hatte. Lebhaft sang der Componist, dem es damals auch nicht an einer angenehmen Tenorstimme und an gutem Vortrage fehlte, seine Arie herunter, unerachtet der König ihn einige Male mit kleinen, verdächtigen Lauten und Bewegungen unterbrechen zu wollen schien. Wie sie zu Ende war, sagte der König: „Das ist schon recht gut, aber sehe er man, es ist doch gar nicht so, wie ich ihm gesagt habe.“ Und nun sang der König wieder ganz unverzeihliche Melodien.

und liess ihm dies und jenes darnach abändern; so dass, ausser dem Ritornell, auf das er sich nicht einliess, nicht viel übrig blieb. Das ward aber alles in so gutmüthigem Tone gesagt, dass der darauf vorbereitete junge Künstler wol einsah, es kam hier nur darauf an, zu belehren, um sich seinen Kapellmeister, wie ehemals mit Graun geschehn, selbst nach seinem Geschmack und Willen gezogen zu haben. Der König liess die Musikanten hereinlassen, ohne seinen Kopf- und Halsdicker zu machen, und der dreiste junge Mann blieb als Zuhörer wieder da, und das auch so fort jeden Tag, an welchem der König ihn mit einer Arbeit von der Musikstunde vorgelassen hatte. Als der König nachher eher zum Carneval nach Berlin kam, sagten ihm alle Hofleute und Musiker, er dürfe sich darum gar nicht beykommen lassen, ohne eine nähere Veranlassung, so geradezu als Zuhörer im Concert des Königs zu erscheinen. Es war Reichardt viel daran gelegen, diesen Vorzug sich zu erhalten, theils der Gelegenheit wegen, den König öfterer zu sehen, und zu sprechen, theils auch, weil er erfahren, dass jene Vergünstigung einen grossen Eindruck im Publicum gemacht. Da er alles, was die königliche Musik betraf, geradezu, ohne alle Dazwischenkunft des Directeurs des Spectacles, schriftlich mit dem Könige verhandelte, so nahm er auch keinen Anstand, bey dem ersten Kammerconcert, welches der König in Berlin anbefehlen liess, schriftlich im Cabinet anzufragen, ob Se. Majestät wol die Gnade haben wollten, ihm zu erlauben, dass er auch in Berlin den Kammer-Concerten des Königs beywohnen dürfe, und erhielt den folgenden Tag diese schmeichelhafte, vom Könige eigenhändig unterzeichnete Antwort:

„Seine königliche Majestät von Preussen, Unser allergnädigster Herr, ertheilen Dero Kapellmeister Reichardt, auf dessen Anfrage vom 11ten dieses hierdurch in Antwort: dass er zum Kammer-Concert, welches er ja so thun können, sich einfinden, und dabey zugegen seyn könne.

Berlin, den 12ten Januar 1777.

Friedrich

Dass er es auch ohne Anfrage hätte thun können, war von diesem Könige ein grosses, bedeutendes Wort für das Publicum und den neidischen Theil der Musiker, der ihn gern von dem Vortheile zurückgedrückt hätte. Bald darauf machte ein kräftiges Bonmot des Königs die Sache noch bedeutender.

Der König, der von einer Herbstkrankheit sich noch nicht ganz hergestellt fühlte, und durch die Nachricht von dem Tode des Churfürsten von Bayern auch sehr beschäftigt wurde, kam den Winter nicht in die Oper; liess aber einst an einem Operntage sein Kammerconcert anbefehlen. Nun kam Reichardt in die Verlegenheit, ob er dieses oder die Oper versäumen sollte. Weil er dem Könige dagegen zeigen wollte, dass ihm an jener Auszeichnung viel gelegen war, so entschloss er sich bald, einen der beyden königlichen Klavieristen für sich in der Oper dirigiren zu lassen, und ging in das Concert des Königs. Der König hatte wahrscheinlich nicht daran gedacht, dass es eben ein Operntag war: denn er erwähnte der Oper gar nicht. Den andern Tag bey Tafel frug er aber den *Herzog Friedrich von Braunschweig*, der sein täglicher Nachrichterstatter war, wie es gestern in der Oper gegangen. Dieser, der noch einen kleinen Groll auf Reichardt hatte, weil er dem braunschweigschen Kapellmeister *Schwanenberger* in den Weg getreten, sagte mit Achselzucken: „Schlecht, wie immer, wenn Ew. Majestät nicht gegenwärtig sind, ja selbst der junge Kapellmeister, der froh seyn sollte, eine solche Stelle zu bekleiden, war nicht einmal zum Dirigiren gegenwärtig." Darauf erwiederte der König mit sehr ernster Miene und Stimme: „Denkt Euch! der Mensch hat sogar die Impertinenz gehabt, den Abend hier oben in meiner Kammer zuzubringen." — Nun war Reichardt für Hof und Publicum als ein erklärter Schützling des grossen Königs gesichert.

Doch wieder auf den unglücklichen Prolog zu kommen: es ging der Umarbeitung nicht besser, als dem ersten Entwurf; vermuthlich sollte dem Verhältnis von Lehrer und Lehrling zugleich bey der ersten Arbeit das ganze Gewicht gegeben werden. Diesem vergieng aber die Geduld, und während der neue Tadel über ihn ergieng, beschloss er im stillen Herzen sich mit Klugheit aus der Sache zu ziehen, und sein Recht wenigstens für sich zu behaupten. Er nahm am dritten Tage die erste Arbeit, ganz wie er sie das erste Mal vorgezeigt hatte, und gab sie dem Könige mit den Worten: „Ew. Majestät werden verzeihen, wenn sich nur ein deutliche Spuren des vorgeschriebenen Musters darin finden sollten!" Der König sah die Arie an, summte für sich die Melodie, und sagte bald:

„Sieht er, so ists schon recht; nun mach' er das ganze Ding nur fertig, und theil' er die Rollen aus." Dieser letzte Umstand veranlasste aber noch eine sehr lebhafte Scene von ganz eigner Art.

Ein Castrat, mit Namen *Tosoni*, von einer sehr langen, ungeschlachten, über sechs Fuss hohen Gestalt, und barschem, verzerrtem Gesicht, hatte den König vor mehreren Jahren schon böse gemacht, durch die ängstliche Vorsicht, sich einen lebenslangen Contract zu erbitten. Nun hatte keiner von der Oper und der Kapelle einen solchen Contract; in der Anweisung an die Hofstaatskasse, den Gehalt zu zahlen, bestand das Engagement, und in dem Befehl, damit einzuhalten, die Verabschiedung. Dieser letzte Fall ist aber während der ganzen Regierung Friedrichs sehr selten vorgefallen, und man konnte, wenn man alles den gewohnten Gang gehen liess, und sich nach der eingeführten Weise verhielt, auf seine Stelle sicher rechnen. Der König erklärte daher den *Tosoni*, aber seine unerhörte Anforderung, für toll, und befahl, er solle nicht wieder in der Oper singen, liess ihm aber seinen Gehalt nach wie vor auszahlen. Das nahm sich der arme, schon etwas hypochondrische Mensch indess so zu Herzen, dass er wirklich fast toll wurde. So hatte er, der gern L'Hombre spielte, eine Zeit lang die fixe Idee, er sey die Basta, und jeden kräftigen Menschen mit schwarzen Haaren, der ihm begegnete, hielt er für die Spadille, die ihn stechen würde, und rannte vor ihm, was er konnte. Dieser hatte nun dem neuen, jungen Kapellmeister schon mehrmalen angelegen, er möchte ihm doch beym Könige die Gnade bewirken, dass er wieder in der Oper singen könnte. Er war auch wirklich kein schlechter Sänger, wenn gleich seine Stimme dünn und ohne Gehalt war. Da nun die andern Opernsänger alle bey der Oper, die während der Festivitäten gegeben werden sollten, bereits angestellt waren, so hielt es Reichardt, der wenig davon wusste, was es hiesse, den Vorsatz eines solchen Königs, wie Friedrich, zu ändern, für eine schickliche Gelegenheit, ihn zu dem Prolog zu empfehlen.

Der König, der zu den beyden Personen des Prologs gleich eine Discant- und Altstimme gewählt hatte, sagte nun etwas an sich haltend: „Zur Discantpartie kann er" — — Reichardt nannte *Tosoni* — „Nein, nein," sagte der König, „der Kerl ist ja toll, der kann nicht mehr singen." — Reichardt erwiderte, der arme Mensch sey nur durch die Ungnade des Königs unglücklich, und habe, seit der Zeit, da er diese verdient, mehr als je seinen ganzen Fleiss angewandt, um sich die Gnade und den Beyfall Sr. Majestät wieder erwerben zu können. — Der König sah ihn eine Weile mit sehr grossen Augen starr an, und da Reichardt bey solchem Blick nun die Augen niederschlug, überzeugte sich der König vielleicht von der Unbefangenheit, mit der er einen solchen, ihm höchst ungewohnten Widerspruch vorbrachte, und sagte endlich: „No, meinetwegen, so kann er denn den preussischen Genius dem Tosoni geben. Den russischen? Die *Cochinn* hat eine gute Altstimme, die kann den russischen Genius singen." — Diese war aber eine kleine, alte, hässliche Italienerin von der Opera buffa. Nun stand mit einmal vor der Phantasie des jungen Künstlers, die Riesengestalt des preussischen Genius der Zwerggestalt des alten Weibes gegenüber, und als ein höchst komisches, bedeutendes Carikaturbild vor der Seele. Es schien ihm unmöglich, dass es so bleiben könnte, und er erwiderte: Wollten Ew. Majestät nicht den *Porporino*, — eine prächtige Gestalt und schöne Contraaltstimme — so glücklich machen, ihn in Ihrem Prolog zu placiren? — „Na, sieh er man, da hat er schon wieder vergessen, dass der schon die Rolle des Ritters in der Oper hat." — Er könnte sehr wohl beyde Rollen singen. — „Nein, nein," sagte der König schon etwas verdrossen, „das sieht so p——" das Wort weilte auf seinen Lippen, endlich kam es heraus — „es pauvre aus, ich sag' ihm ja, die Cochinn soll den russischen Genius singen." Ungeachtet der König dieses schon in einem verdriesslichen Tone sagte, den Reichardt noch nicht von dem Könige gehört hatte, wagte er es doch noch einmal, durch einen Einwand von der Kürze der Zeit zur Anfertigung der doppelten Kleidung, und von der Möglichkeit, dass Porporino in demselben Ritteranzuge, nur mit verändertem Mantel und Helm, beyde Rollen darstellen könnte, von neuem zu widersprechen. Da blitzten aber die Augen, wie himmlisches, verzehrendes Feuer, und der König rief mit fürchterlicher Stimme: „Geh er zum Teufel mit seinem *Porporino*; die Cochinn soll die Rolle singen."

Da war nun weiter nichts zu thun, als getrost davon zu gehen, mit der Ueberzeugung, das Möglichste angewandt zu haben, eine lächerliche und vielleicht nachtheilige Scene zu hintertreiben. Dass dem Könige der politische Grund davon selbst

nicht anzugeben sey, das erkannte auch der drey und zwanzigjährige Kapellmeister schon bey all seiner Unbefangenheit hinlänglich genug. Ein Klavierist, der zum Accompagnement der Flötensolos in der königl. Kammer war, ein ängstlicher Mann, mit Namen *Schramm*, glaubte den Tod vor Schrecken zu haben, als er den jungen, vorwitzigen Kapellmeister seinem grossen Könige zu widersprechen hörte; er kam todtenblass in die Vorkammer, und sah sich den Verwegnen so an, als wenn er an seinem guten, gesunden Verstande verzweifelte: dieser fühlte aber eben keinen Beruf, das Erstaunen des andern zu lösen.

Auf dem Wege nach Berlin beschloss Reichardt aber mit verständigen Freunden über den sonderbaren Vorfall Rath zu pflegen. Die potsdamer königl. Officianten waren durch die beständige Nähe des Königs zu sehr an sclavischen Gehorsam gewöhnt, und meistens sehr ängstlich. Im Thiergarten, wo Reichardt gewohnt war, sich mit einer Gesellschaft verständiger Männer zusammen zu treffen, die damals mit vielem Eifer und Interesse den amerikanischen Krieg unter sich besprachen und bestritten, stieg er aus und traf auch gleich auf einen jener Männer, den alten, braven Kammergerichtsrath *Hagen*, denselben, der allein dem Stocke des Königs *Friedrich Wilhelm I* durch festes Verhalten der Stubenthüre muthig entrann, als dieser strenge Zuchtmeister eines Tags die ganze Kammer gerecht die Revue und den Stock passiren liess, um ihnen die Gerechtigkeit einzubläuen. Diesem theilte Reichardt die sonderbare Scene, die er eben mit dem Könige erlebt hatte, mit, und setzte ihn dadurch in höchste Schrecken. Er sah schon den preussischen Staat in Flammen, für den vermeynten Hohn, und übernahm es, die sichersten Maasregeln zu treffen, um die Greuelscene zu hintertreiben. Er schrieb sogleich durch den Feldjäger, der den Abend die Briefe für den König nach Potsdam brachte, an den Minister, *Grafen von Finkenstein*, der eben beym König in Potsdam war, und trug ihm die Sache diplomatisch wichtig vor. Dieser nahm den ersten schicklichen Augenblick wahr, um den König darauf aufmerksam zu machen, und in der folgenden Nacht ward Reichardt durch einen Feldjäger geweckt, der ihm eine vom Könige unterzeichnete Kabinetsordre folgenden Inhalts brachte:

„Aus gewissen bewegenden Ursachen, befehlen Seine königliche Majestät von Preussen etc. Unser allergnädigster Herr, Dero Kapellmeister Reichardt hiermit, mit denen Rollen der Sänger in dem Prologue der bey bevorstehender Anwesenheit des Grossfürsten von Russland, kaiserl. Hoheit, zu Berlin, aufzuführenden Opera, eine Aenderung zu treffen, und unter einem scheinbaren andern Vorwand, die Rolle der Sängerin Kochin, dem Sänger Porporino, und ersterer die Rolle des letzteren aufzutragen. Seine königl. Majestät erwarten demnach von gedachtem Dero Kapellmeister, dass Er hierunter, Höchstderoselben Willensmeynung, ohne den geringsten Anstand *und Eclat* auf das genaueste befolgen wird, und haben zu dem Ende, an Dero Cämmerern und Directeur des Spectacles, von Arnim, eine gleichmässige Ordre gestellet.

Potsdam, den 16ten July 1776.

Friedrich.

Die beyden Worte und *Eclat* hatte der König beym Unterschreiben selbst hinzugefügt. Um nun doch in dem Umstande Recht zu behalten, dass Ein Sänger nicht beyde Rollen im Prolog und in der Oper singe, welches sehr füglich angegangen wäre, musste die Oper durch den Ritter, in Gestalt eines kleinen, alten Weibes, verhunzt werden. Der König hat übrigens nie weiter ein Wort über den Prolog mit dem Componisten gesprochen, ungeachtet er, bey der Aufführung in seinem abgesonderten Parterreplatze dicht hinter dem Orchester war, von wo aus er sonst oft die Bewegungen des Orchesters und der Sänger mit ziemlich lauten Stocktaktschlägen zu leiten pflegte. Zu dem Concertmeister *Benda*, der Alters und Schwäche wegen in Potsdam geblieben war, hat er nachher den Prolog gelobt. Von der Bravour-Arie aber, die Reichardt zu der hasseschen Oper für die *Mara* hatte schreiben müssen, und in welcher er für das Orchester ein grosses Crescendo und Diminuendo angebracht hatte, welches von dem berliner Orchester, als eine neue Erfindung des *Jomelli*, oder, wie andre sagen, des *Piccini*, nie ausgeübt worden war, hatte der König blos gesagt: In der Arie hat er einen ganz curiosen Feuerlärm angebracht.

(Die Fortsetzung folgt im 4isten Stück.)

Recensionen.

Sonate pour le Pianoforte avec Violon obligé, comp. par J. W. Wilms. Oeuvre 29. Bonn, chez Simrock. (Pr. 5 Fr. 50 Cs.)

Die Klage, dass in den gegenwärtigen Tagen gerade die ausgezeichnetsten Klavier-Componisten ihre mehresten und übrigens besten Werke mit den ausgesuchtesten Schwierigkeiten anfüllen, und dadurch allen denen, die nicht wenigstens einen sehr beträchtlichen Theil ihrer Zeit dem Studium des Pianoforte widmen und sich wol gar zu Virtuosen bilden können, den Zugang dazu für immer versperren — ist bekanntlich nichts seltenes. Dass sie gegründet sey, diese Beschwerde, wird jeder, der mit den neuesten Producten der Tonkunst bekannt ist, nicht leugnen können, und allen und jeden desfalls zu führenden Beweis, als überflüssig, erlassen. (Von eigentlichen Schulsachen oder Exercitien kann übrigens hier nicht die Rede seyn, wie sich dies schon von selbst versteht.) Ob nun die Ursache jenes Verfahrens in einer allzuhohen Würdigung des mechanischen Theils der ausübenden Kunst, oder in einem gewissen — grossen Künstlern, wie man sagt, manchmal anwohnenden — Mangel an Humanität gegen die weniger glänzenden Lichter, liege, mag an seinen Ort gestellt seyn; so viel aber ist gewiss, dass die *wahre* Kunst daraus keinen *ächten* Vortheil zieht, denn eines Theils wird, wie die Erfahrung dies leider nur zu deutlich lehrt, der einzig richtige Gesichtspunkt alles künstlerischen Strebens dadurch nothwendig verrückt, indem man die Aufmerksamkeit von dem eigentlichen Zwecke der Musik (dem Ausdrucke) ab-, und auf die Mittel, (die mechanische Fertigkeit) hinlenkt; andern Theils aber werden auch manche geist- und talentvolle, nur freylich mit weniger biegsamen Fingern begabte, oder in anderem Beruf viel beschäftigte Verehrer des Pianoforte dadurch zurückgeschreckt, und, weil sie sich denn nun einmal von den meisten Werken der neuen grossen Meister proscribirt, und grösstentheils nur zu ältern Musikalien oder zu den Producten mittelmässiger Köpfe verdammt sehen, verleitet, der Musik ganz abzusagen.

Desto willkommener muss nun unstreitig der Künstler in den Augen aller musikal. Kosmopoliten erscheinen, der, ausgestattet mit den herrlichsten Talenten und selbst als Virtuos gekannt und geachtet, sich seines wahren Berufs bewusst ist, und, mit Beseitigung aller Seiltänzereyen, ein schönes, gediegnes Werk liefert, dessen sich jeder erfreuen möge. Mozarts Klaviersonaten mit Begleitung der Violine (auch die spätern) sind einer unter den modernsten Pianofortespielern schon seit einiger Zeit nicht mehr *du jour*, denn sie sind den Kraftmännern zu leicht, zu populär: aber im Vertrauen auf die gute Sache will man hoffen, dass sie doch wenigstens durchgängig gekannt, und gewiss auch vielen Personen, denen man deshalb wol nicht eben allen Geschmack absprechen darf, noch sehr, sehr werth sind. Für diese letztern nun hat Hr. Wilms, dem es mehr um den Geist, als um die Finger eines Publicums zu thun zu seyn scheint, die gegenwärtige Sonate recht eigentlich geschrieben. Mag er nun Mozarten dabey im Auge gehabt haben oder nicht: im Herzen war er ihm ganz gewiss! denn in diesem Werke hat er ihn vollkommen erreicht, und jenes achtungswürdige Sonaten-Geschlecht mit einem ebenbürtigen Gliede vermehrt.

Nach diesen Voraussetzungen wird nun jeder wissen, was er im Ganzen von der vorliegenden Sonate zu erwarten habe: also über deren einzelne Theile nur noch ein paar Worte. Der erste Satz ist ein herrliches Allegro, B dur C, worin Kraft und Feuer, Lieblichkeit und Anmuth einander wechselseitig die Herrschaft streitig machen. Sollte man — um doch die Rechte des Rec. nicht durch Nicht-Gebrauch zu verlieren, — ja etwas an diesem Satze ausstellen, so wäre es das frühzeitige, schon auf der 3ten Linie bewerkstelligte Vorkommen des Hauptgedankens in As dur: denn es scheint, als ob man dem Gefühle des Haupttons dadurch etwas zu geschwind entrückt würde. So wünschte auch Rec., dass die durchgehende Ausweichung nach Des dur, auf welche denn allemal und fast unter gleichen Bedingungen F dur folgt, nicht dreymal im ersten Theile des Satzes stehen möchte, weil die Behandlung der Harmonie doch dadurch an Mannigfaltigkeit verliert. Desto schöner und effectvoller ist die, Seite 11 befindliche Führung der Harmonie im folgenden Adagio, F dur 3/4, von dem Rec. gern gestehen will, dass es sein Lieblingssatz sey; er hält ihn für den gelungensten Theil der ganzen Sonate, und ist überzeugt, dass jedes empfängliche Gemüth dessen Zauber tief empfinden werde. Der letzte Satz enthält ein launiges, das Herz zur Fröhlichkeit stimmendes Rondo

Allegro, B dur ⅜. Die einfache, anspruchlose Stelle in G dur, Seite 16, ist köstlich, und zeigt, welche Wirkung auch mit wenigen Noten hervorgebracht werden könne. Kurz vor dem Ende bringt der Hr. Verf. ganz im Geiste dieses Satzes, noch eine kleine Neckerey an, und führt, nach einer kurzen Vorbereitung von einigen Takten, auf eine pikante, aber keinesweges widrige Art, das Thema in Ces dur ein, worauf sich dann wieder ohne Zwang die Haupttonart entwickelt:

und der Satz zu Ende eilt. Rec. verdankt Hrn. Wilms einen schönen Genuss, und kann jedem, der diese Sonate zur Hand nehmen will, einen ähnlichen versprechen.

Elegie auf ein Landmädchen, gedichtet von Hölty, in Musik gesetzt — — von J. W. S. Meiner. Leipzig und Berlin, im Kunst- u. Industrie-Comptoir. (Pr. 12 Gr.)

Der, Rec. noch ganz unbekannte Componist hat Hölty's schöne Elegie in der durchcomponirten Weise behandelt, wie Zumsteeg nicht nur seine Balladen, sondern auch verschiedene, dieser Elegie gewissermassen ähnliche Gedichte, er scheint auch diesen sich zunächst zum Muster genommen zu haben. Bey wem die Gattung selbst gerechtfertigt ist, der wird auch die Anwendung derselben auf das Gedicht rechtfertigen, je um so mehr, als es, zwar nicht ohne historischen Inhalt und historische Fortschreitung ist, doch in dieser Hinsicht sehr wenig und sehr einfachen Stoff, aber desto mehr und desto schönern Ausdruck der Gefühle enthält. — Diese sind nun einander in diesem Gedicht, wie es der Elegie geziemt, sehr nahe verwandt, und so musste auch die Musik sich nur in einem sehr engen Kreise bewegen. der Comp. hat aber doch, indem er jede Gelegenheit, einige Mannigfaltigkeit in sie zu bringen, verständig und ungezwungen benutzte, die Monotonie ziemlich vermieden, und er würde sie ganz vermieden haben, wenn ihm Reichthum an Erfindung zu Gebote gestanden hätte. Das war wol aber nicht der Fall, wie die, zuweilen selbst an Wiederholung gränzenden Phrasen nicht weniger Stellen des Gesanges, und noch mehrere Figuren der Begleitung beweisen. (Man vergl. z. B. S. 5, von oben an, mit S. 4, und noch mehr 5, von oben an, was den Gesang; S. 2, von Syst. 3, T. 7 an, bis S. 6, Syst. 4 — im Ganzen nämlich und mit Ausschluss einzelner Stellen — was die Klavier-Begleitung anlangt.) Im Ausdruck folgt der Comp. seinem Dichter treu und genau; er thut das auch in Declamation und Accentuation. Der Gesang ist überdies durchgängig einfach, natürlich und fliessend gesetzt. Der Begleitung ist, mit Ausschluss weniger Stellen, nur das einfachste, leichteste Begleiten zugemuthet — was eben bey diesem Gedicht wol das Rathsamste war. unter jenen ausgeschlossenen Stellen, wo die Begleitung auch für sich etwas aussagen soll, zeichnet sich sehr vortheilhaft aus gleich der Anfang, und die Rückkehr zu demselben, da, wo der Dichter und die Handlung plötzlich zu demselben zurückkehren. Auch dieses Plötzliche der Rückkehr ist, S. 8, recht gut und wirksam aufgefasst, obgleich es sich, ohne an Effect zu verlieren, harmonisch gefügiger hätte schreiben lassen. Recht schön findet Rec., in der Musik, wie im Gedicht, die höchst einfache, sanfte und milde Schlussstrophe, S. 10 u. 11. — Die kurzen Zwischenspiele, S. 2, unten, S. 4, unten, S. 5 oben, und S. 6, unten, so wie die kleinen Wortmalereyen, S. 5, letzter Takt, und S. 6, unten, im Nachspiel — sind wol die schwächste Seite des Werkchens: es sind aber deren nicht mehr, als die hier angeführten, und sie gehen auch ohne Aufheben vorüber. — Das Ganze wird Dilettanten, und noch mehr Dilettantinnen, die das Leichte, Natürliche und Verständige lieben, gewiss unterhalten, und verschiedene Stellen werden auch von denen, die höhere Ansprüche machen dürfen, eben so gewiss mit Beyfall gehört werden.

KURZE ANZEIGEN.

Musica vocale per uso de' Concerti. Lit. G. Scena ed Aria (Non so donde viene) per il Basso — del W. A. Mozart. In Lipsia, presso Kühnel. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Diese ganze Folge vorzüglicher Scenen und Arien für ausgezeichnete Concert-Sängerinnen und Sänger ist offenbar mit Einsicht und Geschmack gewählt, und enthält auch mehrentheils Stücke, die in nicht vielen Abschriften circulirten, oder wo

auch nur von dem Einen besessen wurden, für den sie ursprünglich geschrieben waren. Wenigstens möchte dies mit dem hier genannten vortrefflichen Stücke der Fall seyn, das unter das Beste gehört, was in dieser Art für den Bass existirt, und das Moz. dem ältern Fischer schrieb, als dieser in seinen besten Jahren war. Ein halbes oder auch ein tenorisirendes Bässchen, wie dies unter andern neuern Componisten Pär vorzüglich gern zu geben scheint — dies machte sich nur eher nicht daran: Moz. (so wie Righini) wusste für den wahren Bass zu schreiben, und that es auch hier. Zweyer Octaven muss der Sänger ganz Herr, (von E bis eingestr. e,) ganz fest im Ton und in der Intonation, kräftig in Tiefe, Mitte und Höhe seyn, und mit Seele und Würde vorzutragen vermögen: dann aber kann er auch des Erfolgs mit diesem Stücke gewiss seyn; denn ausserdem, dass es ihn so sehr begünstigt, ist es auch an sich eine meisterhafte Arbeit, durch alle Stimmen trefflich geschrieben. — Die Einrichtung dieser Sammlung ist übrigens bekannt: die Singstimme (mit ital. und deutschem Texte) enthält zugleich einen ganz vollständigen Klavierauszug, und die Begleitung ist in Stimmen gestochen. Das Stück ist besetzt, ausser dem Quartett, mit zwey Fagotten, Flöte, zwey Hoboen, und zwey Hörnern — also genugend, doch nicht so stark, dass es nur in grossen Orchestern brauchbar wäre.

XI Variations sur le Menuet à la Vigano pour le Pianoforte, comp. par Wilh. Schneider Oeuvr. posthume. Leipsic et Berlin, au bureau des arts. (Pr. 18 Gr.)

Bedürfte es noch neuerer Beweise, welchen wackern Bürger das Reich der Töne hienieden in dem, schon so früh in das Land ewiger Friedensgesänge hinübergegangenen Wilhelm Schneider verloren und zu betrauern habe, so könnte man füglich die vorgenannten Variationen als einen klaren Beweis dazu anführen. Die genannte Menuet ist zwar früher schon von andern Componisten zu theils mehr, theils weniger bekannten Variationen benutzt, und dadurch ziemlich allgemein unter dieser Form geworden: allein die gegenwärtigen Veränderungen, frey von allem, was nur im mindesten gesucht oder bizarr genannt werden könnte, zeigen das Thema von so mannigfaltigen, oft so wahrhaft genialen Ansichten, und sind, bey aller Gründlichkeit und durchdachten Ausarbeitung, doch so ausnehmend lieblich, fliessend, und gewiss jedem Ohre schmeichelnd, dass sie das Interesse des Spielers sowol als des Zuhörers nicht nur durchaus festhalten, sondern es mit jeder neuen Nummer auch noch steigern können. Vorzüglich schön ist die 1ste, 5te, 6te, 8te und 11te Variation zu nennen. Was übrigens dieser Composition ganz unfehlbar einen weiten Wirkungskreis verschaffen wird, ist, dass sie mit den oben angezeigten Vorzügen auch eine — im Vergleich der meisten jetzt zu Tage kommenden und fast ausschliesslich nur für eigentliche Virtuosen berechneten Pianoforte-Sachen — beynahe überraschende Leichtigkeit in der Behandlung des Instruments verbindet, und vermöge dieser nicht eben gewöhnlichen Eigenschaft also auch von denen, die noch keine vollendeten *Finger-Künstler* sind, (denn *Geschmack im Vortrage* wird allerdings auch hier gefordert,) ganz genossen und gewürdigt werden kann. Nach Ref. s Ueberzeugung werden diese Variationen sehr bald zu den Lieblings-Stücken gar mancher gebildeten Pianoforte-Spieler gehören.

XV leichte Choralvorspiele für die Orgel, 1ster Heft; XVI dergleichen, 2ter Heft, von C. G. Umbreit. Gotha, b. Becker. (Pr. 12 Gr.)

Der wackere Verf. hat bekanntlich schon 5 Hefte grössere Orgelstücke geliefert, und sich dadurch, wie durch sein Choralbuch, als einen gründlichen Componisten und braven Orgelspieler bewährt. Ein Gleiches geschiehet durch dies Werkchen. Der erste Heft ist triomässig bearbeitet. In jedem Vorspiele wird der Choral, bald in dieser, bald in jener Stimme, liegirt, imitirt, figurirt, und in mannigfaltigen, kunstgemässen Wendungen vorgetragen, so dass man überall den achtungswürdigen Schüler der bachschen Manier erkennt. Deswegen sind sie denn auch mit Grund zu empfehlen. Der weniger geübte Orgelspieler kann sie nicht ohne Nutzen, der geübtere nicht ohne Vergnügen gebrauchen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten October. **N°. 40.** 1813.

Versuch einer Theorie der Technik musikalischer Kunstmittel, nach ihren ästhetischen Wirkungen

(Beschluss aus der letzten No.)

Obgleich es, wie wir hinlänglich gezeigt zu haben glauben, eigentlich die Beziehung auf den Trieb ist, wodurch sich zu jenem Gefühl das Gefühl der Lust oder Unlust gesellet; und gleichfalls nur die körperlichen Gefühle sich unmittelbar vom Gegenstande herschreiben: so kehrt sich doch der sinnliche Geschmack an alle diese Verschiedenheiten nicht, sondern, sein Geschmacksurtheil schiebt das Gefühl der Lust oder Unlust, auch bey jenen, gerade auf Rechnung des Gegenstandes, indem er von einem, dem Triebe entsprechenden Gegenstande aussagt, er sey *angenehm*, und von einem demselben zuwiderlaufenden, er sey *unangenehm*. Gewöhnlich pflegt man zu sagen, *der Geschmack sey verschieden*, und hat also in dieser Aeusserung völlig recht; so lange man dabey den sinnlichen Geschmack, dessen Begriff und Gebiet wir eben auseinander zu setzen uns bemüht haben, dabey in Gedanken führet. Uns aber hier auf die Aufsuchung der Ursachen dieser Verschiedenheit einzulassen, würde weiter führen, als hier der Ort ist. Wir merken daher ganz kurz an, dass dieselbe, in den Verschiedenheiten der körperlichen Constitution und Complexion, des Temperaments, der Neigungen, Gewohnheiten und Denkarten oder Charaktere zu suchen seyn wird. Es giebt daher Fälle, wo Leute von einem, so zu sagen, entgegengesetzten sinnlichen Geschmack, sich diese ihre Eigenthümlichkeiten gar nicht übel nehmen. Denn es gesellt sich zu einem solchen Urtheile, wenigstens dunkel, das Bewusstseyn, dass demselben keine Allgemeingültigkeit zukomme, wie auch schon in den Worten, „der Geschmack ist verschieden," die man auch durch: *ein jeder hat seinen eigenen Geschmack*, geben könnte, genugsam am Tage liegt. Wenn also jemand der *Eigenthümlichkeit des Klanges* wegen, z. B. der Geige oder Harfe, die Flöte oder irgend ein anderes Instrument vorzieht, so geschieht es aus den nämlichen Ursachen, aus welchen der Geschmack verschieden ist. Ganz anders verhält es sich, wenn wir den höchsten Zweck des Menschen, *moralische Bildung*, vor Augen haben; und ein Urtheil des sinnlichen Geschmacks nach dem, *ob es zu derselben einen Schritt thut*, *oder nicht thut*, beurtheilen. Da ist denn der sinnliche Geschmack zweyerley. Nach blossen *Reitzen* — Eindrücken auf den Vitalsinn — haschen, heisst *Begierde*. Wir sagen daher mit Recht, ein Gegenstand *sey reitzend*, wenn er unsere gröbere Sinnlichkeit — ich meyne den Vitalsinn — mit Begierden erfüllet. Denn, was man geniesst, indem eine Begierde befriedigt, ist eigentlich *Wollust*. Die Anlage, für Reitze empfänglich zu seyn, und die sich von Reitzen herschreibende Lust einer solchen Unlust vorzuziehen, hat der Mensch mit den Thieren gemein. Aber auch nur der rohe Mensch lässt sich durch blosse Begierde hinreissen, oder ist durch blosse Reitze bestimmbar. Es ist daher schon ein Schritt zur Ausbildung des Geistes in der Fahrt, wenn der Mensch anfängt, diejenige Lust, der ein Wahrnehmen eines Organs vorhergehen muss, und welche aus Beziehung dieser Wahrnehmung auf den innern Sinn als Gefühl fliesst, jener unmittelbaren Lust vorzuziehen, und an ihr Geschmack zu finden. Daher ist es, meines Erachtens, in einer jeden schönen Kunst, besonders aber in der Musik, von grossem Nutzen, den sinnlichen Geschmack in den rohen oder niedern, und in den *feinen* oder höhern einzutheilen. Durch ein solches Verfahren wird es leichter, sich zu erklären, woher es kommt, dass nicht allein wilde, sondern auch nur noch blos rohe Nationen und einzelne Menschen am blossen Schall und Geklirre eine Lust haben, und dass ihre Vocalmusik nur blosses Geschrey ist. Denn, so lange keine objective Wahrnehmung und

keine eigene, willkührliche Thätigkeit des Gemüths der Lust vorher geht, ist es nur blos das unmittelbar wirkende Starke, ist es nur blos körperliche Erschütterung, wenn eine Lust gefühlt werden kann; wobey es hinlänglich ist, wenn nur das Grell des Schmerzhaften vermieden wird.

Es giebt nämlich (um das Gesagte auf Musik anzuwenden) musikalische Instrumente, die, bey gleicher Entfernung vom Ohr sowol, als bey gleichen Kräften, die den Klang *) aus ihnen hervorbringen, auf den Vitalsinn, des Ohrs in Betrachtung gegen andere, von ausgezeichnetem, starkem Einflusse sind. Der Klang desselben kann entweder seiner Unmerklichkeit wegen nicht besonders wahrgenommen werden — wie bey den Trommeln und Pauken; diese gelangt auch derselbe, wegen der starken Einwirkung des Schalls oder des Geklirr's auf den Vitalsinn (welche die Aufmerksamkeit des Gemüths auf den Zustand des Körpers leitet) nicht zur Wahrnehmung — wie bey jenen, den Tellern, und schmetternden Trompeten.

Bey andern musikalischen Instrumenten ist, in ähnlichen Fällen, der Einfluss auf den Vitalsinn unmerklich, — wie z. B. bey dem Klange der Geigen, der Flöten, des Fagotte u. s. w. — Solche Klänge können daher wahrgenommen, auf den innern Sinn des Gefühls bezogen, und endlich, von dem höhern sinnlichen Geschmack beurtheilt werden.

Dritter Abschnitt.

Theorie der Wirkung des Tons.

1) Wir fassen den Faden unserer Untersuchung da auf, wo wir ihn im vorigen Abschnitt, unter der 3ten Eintheilung desselben, haben liegen lassen; und gehen zur Auseinandersetzung derjenigen Wirkung eines hörbaren Gegenstandes über, welche entsteht, wenn das Gemüth die Wahrnehmung desselben, um Erkenntnis des Gegenstandes zu Stande zu bringen, auf das Erkenntnisvermögen bezieht. Um uns auch hier für jedermann fasslich auszudrücken, sind wir zuerst genöthigt, unsern Blick auf das Erkenntnisvermögen selbst zu heften. — Das Erkenntnisvermögen besteht aus *Einbildungskraft* (ein Vermögen, das Mannigfaltige des Gegenstandes, das in Wahrnehmungen gegeben ist, aufzufassen) und *Verstand* (ein Vermögen, das durch Einbildungskraft aufgefasste Mannigfaltige in Verbindung zu denken). Das Denken ist allemal ein Geschäft des Verstandes, welches darauf abzielt, Erkenntnis eines Gegenstandes zu Stande zu bringen. Dessenungeachtet ist das Denken doch zweyerley. Denn entweder besteht es blos in einem *Zusammenfassen* des durch Einbildungskraft aufgefassten Mannigfaltigen, um einen Begriff (das Product des Denkens) allererst zu bilden; oder es besteht in einem Beziehen eines solchen oben gebildeten Begriffs auf einen schon vorhandenen, und kann daher auch ein Vergleichen genannt werden. Obgleich nun, wie gesagt, das Denken allemal auf Erkenntnis abzielt, so bringt doch dasjenige Denken, welches ein blosses Zusammenfassen des Mannigfaltigen der Einbildungskraft ist, noch keine Erkenntnis des Gegenstandes zu Stande. Wol geschieht dieses beym vergleichenden Denken; womit wir es hier aber noch nicht zu thun haben.

Es leuchtet ein, dass ein Begriff, der durch ein blos zusammenfassendes Denken gebildet wird, da derselbe noch keine Erkenntnis des Gegenstandes in sich fasst, nichts weiter seyn kann, als eine *Veränderung*, die in unserm objectiven Bewusstseyn vor sich geht, d. i. durch die Thätigkeit der Erkenntnisskräfte zu Stande kommt, oder mit andern Worten: ein solcher Begriff, die Veranlassung zu demselben mag auch seyn, welche sie wolle, zeigt uns blos unsere Erkenntnisskräfte (Einbildungskraft und Verstand) selbst, in einem, zu irgend einer Erkenntnis tauglichen Verhältnisse zu einander. Dieses über das Erkenntnisvermögen scheint mit unserm gegenwärtigen Vorhaben hinlänglich eng zu seyn. Wir gehen also weiter.

2) *Der reflectirende Geschmack ist das Vermögen der ästhetischen Beurtheilung eines Gegenstandes unserer Erkenntnisskräfte, in Beziehung derselben auf den uns angebornen Trieb zur Erkenntnis.* *Reflectiren* heisst so viel, als *denken*, und ein Geschmacksurtheil, dem ein Denken nothwendig vorhergeht, ist schon dadurch von einem Geschmacksurtheil des rohen, sinnlichen Geschmacks, dem ein blosses Fühlen, und dem, des feinern sinnlichen Geschmacks, dem doch nur ein blosses Wahrnehmen vorhergeht, genugsam unterschieden. Den Stoff des Denkens liefert die Einbildungskraft, indem sie es ist, welche das Mannigfaltige des Gegenstandes in der Wahrnehmung auffasst. In dem Zusammenfassen des, von der Einbildungskraft

*) Modification des Tons vom Instrumente, auf dem er angegeben wird, herrührend.

aufgefassten Mannigfaltigen, besieht das Denken oder Reflectiren, als ein Geschäft des Verstandes. Was aber eigentlich hiebey auf den Trieb des Erkenntnisses bezogen wird, ist das leichte oder schwere Verhältniss der beyden Erkenntnisskräfte, in ihrem Geschäfte, zu einander. Die Leichtigkeit, mit welcher die Einbildungskraft auffasst, und der Verstand zusammenfasst, ist, indem sie auf den uns angebornen Trieb unsere Erkenntnisskräfte zu beschäftigen (wie eine jede mit Leichtigkeit erreichte Absicht) mit einem Gefühl der Lust, das erschwerte oder unmöglich gemachte Geschäft der Erkenntnisskräfte in Rücksicht dieses Gegenstandes, oder das verrückte Verhältniss der beyden Erkenntnisskräfte zu einander, aber mit einem Gefühl der Unlust verbunden.

Obgleich es nun, wie gezeigt worden, eigentlich das gleichsam sich unterstützende Verhältniss des Geschäfts der beyden Erkenntnisskräfte bey Bildung des Begriffs ist, aus dessen Beziehung auf den Trieb die Lust, und das verrücktes Verhältniss in Beziehung auf den Trieb, wodurch die Unlust, entsteht: so sind wir hier doch wieder, wie bey den Urtheilen des sinnlichen Geschmaks, geneigt, das Gefühl der Lust oder Unlust auf Rechnung des Gegenstandes zu schieben, indem wir über ihn das Urtheil fällen: derselbe sey *schön* oder *hässlich*. Ein Urtheil über Schönheit oder Hässlichkeit ist daher auch, wie jenes, ein erschlichenes; weil es gleichfalls unser eigenes Gefühl, *das* doch nur blos durch Veranlassung des Gegenstandes entstand, so Ermangelung des Triebes aber gar nicht statt finden könnte, dem Gegenstande als ein Prädicat beylegt. Dadurch aber, dass ein solches Urtheil eine Thätigkeit der Erkenntnisskräfte voraussetzt, unterscheidet es sich, wie gesagt, nicht allein von jenen Urtheilen des sinnlichen Geschmacks, sondern dieser Umstand kann uns auch als ein hinlängliches Merkmal seiner Allgemeingültigkeit, welche, wie dem Leser noch vorschweben wird, den Urtheilen des sinnlichen Geschmacks mangelt, dienen. Es sind nämlich hier *Erkenntnisskräfte* (Verstand und Einbildungskraft) im Spiele. Daher jedermann voraussetzt, dass, was er *schön* findet, auch ein jeder andere so finden müsse, wenn er anders Verstand hat. Ein entgegengesetztes Urtheil hat man daher nicht so schlechthin, als das des sinnlichen Geschmacks, hingehen, und spricht überhaupt die Urtheile über Schönheit und Hässlichkeit eines Gegenstandes mit der Zuversicht auf die Beystimmung eines jeden, mit Erkenntnissvermögen begabten Wesens aus. Hier ist also der Gemeinspruch: „Der Geschmack ist verschieden,“ nichts weniger, als an seinem rechten Orte.

Aber, da es doch nur das Gefühl der Lust oder Unlust ist, welches uns bewegt, dem Gegenstande das Prädicat der Schönheit oder Hässlichkeit beyzulegen: so sehen wir wol ein, dass sich diese Allgemeingültigkeit nicht objectiv darthun, oder demonstriren, sondern nur blos fühlen lasse. Wer im gemeinen Leben sich dieses Umstandes wenigstens dunkel bewusst ist, pflegt zu sagen: „Ueber den Geschmack lässt sich nicht streiten.“ Darin hat er, wenn er unter *Streiten* so viel als *Disputiren* versteht, wie es wol am gewöhnlichsten der Fall ist, unsern völligen Beyfall. Wenn aber, wie sich gebührt, *disputiren* so viel, als mit objectiven Gründen widerlegen, heisst: so ist zu sehen, dass man sich eigentlich so ausdrucken sollte: „Ueber den Geschmack lässt sich nicht disputiren.“ Der *Streit* aber, wo es einem beym *Widersprechen* immer an genugsamen Bewegungründen, worauf man sich dabey stützen könnte, fehlt; oder, wobey sich die *widerstreitenden Gründe* nicht objectiv darthun lasse, (wie das hier der Fall ist) kann nicht selten die streitenden Parteyen zur Vereinigung bringen, oder wenigstens für einen Theil lehrreich seyn: denn oft ergiebt sich aus demselben, dass der andere Theil behauptet, etwas sey *schön*, was doch nur *angenehm* ist, und etwas sey *hässlich*, (möchte, des unedlichen Nebenbegriffs dieses Wortes wegen, fast lieber sagen *garstig*) das doch nur unangenehm ist. Dessenungeachtet sprechen wir doch jedem, der das nicht schön findet, was wir so finden, den Geschmack ab; und halten einen Mangel an Gefühl für das Schöne für eine wesentliche Unvollkommenheit eines denkenden Wesens.

3) Betrachten wir aber einen Gegenstand, dem wir in dem ästhetischen Raisonnement Urtheil Schönheit beylegen, nunmehr als einen Gegenstand unsers Erkenntnissvermögens, um aber ihn logisch etwas zu bestimmen: so lässt sich wol denken, und giebt auch die Erfahrung, dass es ein *Mannigfaltiges* seyn müsse; denn was schön seyn soll, muss zuvörderst der Einbildungskraft genugsam Stoff liefern. Dieses Mannigfaltige muss aber auch *gleichartig* seyn, damit dasselbe von dem Verstande mit Leichtigkeit zusammengefasst werden könne. Diese Eigenschaften bemerken wir nun an

einem Ton in der Musik, bey seiner möglichsten Reinheit. Wir wollen uns erklären.

Den Ton in der Musik definiren wir durch *Zusammenstimmung mannigfaltiger Luftschwingungen zu einem Ganzen.* Es giebt Momente, in welchen wir auf die Wirkung des Klanges auf den sinnlichen Geschmack nicht achten, so wie es sogar Töne giebt, deren Klang auf den sinnlichen Geschmack von sehr schwacher Wirkung ist — ich meyne diejenigen, welche das Gefühlvermögen ruhig lassen, am wenigsten von Ausdruck sind. — In solchen Momenten und unter solchen Umständen ist der Ton für uns nur in sofern ein Gegenstand, als er aus mannigfaltigen Luftschwingungen besteht, die sich vereint denken lassen. Wenn nun diese mannigfaltigen Luftschwingungen, welche die Einbildungskraft auffasst, auch von dem Verstande mit Leichtigkeit zusammengefasst werden können, so sagen wir, der Ton sey rein. Im widrigen Fall ist der Ton unrein. Das *Reine* eines Tones ist aber das Schöne desselben; denn es ist Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu einem Begriff des Zusammenfassens, der, wie gezeigt worden, uns unsere Erkenntnisskräfte selbst in einem zur Erkenntniss tauglichen Verhältniss zeigt, aber von dem Gegenstande selbst eigentlich nichts aussagt. Den *unreinen* Ton aber, wo die Einbildungskraft Luftschwingungen auffasst, welche der Verstand nicht mit Leichtigkeit zu einem zusammenfassen kann, ist der sogenannte hässliche *Ton.* — Dass der Verstand die Luftschwingungen, welche die Einbildungskraft auffasst, bey dem unreinen Tone nicht zusammenfassen könne, pflegen wir im gemeinen Leben durch den Ausdruck, *dass es ein Zwitterton sey*, zu geben. Aber auch die vorhin erwähnte Art, sich über den Ton auszudrücken, ist im Umlaufe. Denn nur von einem reinen Tone sagt man, *dass er schön sey*, obgleich das äusserst Reine, so wie das äusserst Schöne nur ein Ideal ist. Dass man sich aber auch dessen wenigstens dunkel bewusst ist, dass die Einbildungskraft die mannigfaltigen Luftschwingungen wirklich auffasse, liegt bey besagter Art, sich über den unreinen Ton auszudrücken, gleichsam im Hintergrunde. Denn nur von dem Bewusstseyn dessen, dass die Einbildungskraft bey dem unreinen Ton etwas auffasse, das der Verstand nicht zu einem zusammenfassen kann, geleitet, kann der Ausdruck *Zwitterton* entstehen.

J. L. Hanff.

Miscellen.

1.

Ich glaube fest an die *Ewigkeit der Kunst*, selbst in der Zeit: denn ich habe bey der Kunst von jeher das Daseyn einer Art von Seelenwanderung gefühlt. Die Zeit kann allerdings ein Kunstwerk verschlingen, und verschlingt es oft — aber nicht seinen Geist; die Kunsterscheinung müsste denn in einer menschenleeren Oede aufblühen und vergehen. Der Geist zieht, unabhängig vom fernern Anschauen, von Tradition u. s. w., mächtig und ewig durch die Geister fort. Das Kunstwerk, indem es vollendet dasteht, wird dadurch ewig, dass es das menschliche Gemüth oder die Geister ergreift, und die Spur dieses seines Daseyns kann nun nicht wieder verloren gehen; der Weltgeist, der Gott, der es entstehen liess, bewahrt es auch nun im Menschengeschlechte und lässt es irgendwo von neuem aufkeimen, anschaunen — so wie überhaupt eigentlich von allem, was einmal *vollendet* da war, auch Spuren in der Zeit zurückbleiben müssen.

2.

Bey allen, schon in früher Jugend genossenen Kunstwerken hat mich das *Ich des Künstlers*, wo und wie es sich auch zeigte, gewaltig gestört — nur die Werke weniger göttlicher Seelen ausgenommen. Ich wollte immer, der Künstler sollte sich tief und liberal in seinen Gegenstand versenken, und sein Selbst darin vergessen und verlieren. Wenn er aber bey einer solchen, selbst gegebenen Gelegenheit auch *sich*, als einen Gelehrten, Feinen, Edlen etc. *zeigen* wollte: so verdross mich das. Er sollte nicht einmal den *Künstler*, ja nicht die Kunst *zeigen*, sondern nur ein erfreuliches Resultat der Kunst — ein von ihm, gleichsam in stiller Heimlichkeit mit der Kunst erzeugtes Kind — den Menschen *erscheinen lassen*, oder eigentlich *zu kennen erlauben*. Dann erst wollte ich mich mit dankbaren Grüssen zu seiner Person hinwenden.

5.

Bey dem Worte, *Hurenmänuett*, überlaufen mich immer — wenn ich es sagen darf — Schauder der Wehmuth. Mit jenem Ausdrucke belegten nämlich in meiner Kindheit die heillosen Spötter den majestätischen Kirchengesang: *Erbarm dich mein, o Herre Gott*, der während der öffentlichen Kirchenbusse gefallner Mädchen angestimmt zu werden pflegte. Der traurige Fall ereignete sich zu jener Zeit, wo ich den tiefen Eindruck davon empfing, oft binnen einem Jahre zwey- bis dreymal in meinem volkreichen Geburtsorte. Ich wusste vom Zusammenhange der Sache weiter noch nichts, als dass die Bussende gegen das sechste Gebot gesündigt habe, also voll Unkeuschheit und Unreinigkeit sey, und sich schwanger befinde. Eine solche *Befleckthеit* des Herzens und das jammervolle Flehen um Befreyung davon schien mir denn auch in jeder Zeile des dumpfhallenden Liedes mit der ängstlichsten Gewalt ausgedrückt; und der Umstand, dass ich selbst es, gleichsam officiell, vom Chore herab mitsingen musste, trug noch mehr zu meiner Rührung bey, die mich oft am Singen hinderte. Ueberhaupt giebt es wol in allen menschlichen Verhältnissen keine mildere und rum mitleidsvollere Ansicht, als die der unschuldigen Jugend vom Fall eines liebenden Paares. — Sobald nach der Predigt der letzte Ton des „*Friedens Gottes*" von der Kanzel herab verhallte, und nun die Orgel im schwarzen Moll eintrat, (man zog gewöhnlich den schrecklich brausenden Posaunenbass, und alle Orgelspieler drängten sich zu der schönen, wunderbaren Melodie) schob sich ein banges Zischen in der Kirche, der entsetzliche Spott lächelte öffentlich der giftigen Schadenfreude zu, die Neugierde der Alten warf alle Zügel ab, die erschrockene Jugend sass erblasst da, und alle Gesichter wandten sich nach dem Orte hin, wo heute die *einzige Verschleyerte*, die arme Sünderin, sass. — Bey'm ersten Worte des zweyten Verses: Ach, Herr, in Sünd' bin ich gebor'n — musste das büssende Mädchen ihren Stand verlassen, den Gang mitten zwischen beyden Weiberge stühlen hinwanken und am Auftritte vor dem Altar niederknieen. Wenn es sich traf, dass sie bey'm Anfange der zweyten Hälfte dieses Verses, wo es heisst:

> Besprengʼ mich, Herr, mit Ysop;
> Rein werd' ich, so Du wäschest mich —

noch immer, von der Angst gehalten, in ihrem Stande blieb, so trat der „Heiligen-Meister" aus seinem Stuhle, um die Bejammernswürdige zum Altare *zu führen* — O Gott! — Nach dem ziemlich langen, kirchlichen Acte ward jederzeit das heilige Abendmahl ausgetheilt, und erst zwischen der letzten Frau und dem ersten Mädchen trat die Bussende, welche nun aufstehen durfte, in die Reihe der Communicanten ein; — und ach, wie rein und von Gott getröstet erschien mir dann das arme, verhüllte, schluchzende Mädchen wieder! — Ich habe bey solchen Vorfällen nur augenblickliche Verachtung der Hämischen und Boshaften, aber niemals Unwillen über die Obrigkeit oder die Kirchengesetze gefühlt. Auch ist und bleibt mir die Kirchenbusse ein *heiliger Act*; ja, ich bin überzeugt, dass sie (nämlich bey einer religiöseren Stimmung unsers Volks, bey ihrer Anwendung auf beyde Geschlechter, und hauptsächlich durch Ausdehnung auf andere Verbrechen,) gar viele Sünden der Jugend im Keime ersticken, gar manche Civilstrafen überflüssig machen würde, wenn man sie nach *gerechtern* und *zweckmässigern* Gesetzen, als die alten waren, wieder einführen wollte. (Wenn ich aber — und überhaupt zu irgend einer neuen *Strafe* — keineswegs Veranlassung geben will!) Denn die meisten unserer öffentlichen Civil- und Criminal-Strafen führen das Unglück der Erbitterung und Verschlechterung unverkennbar in sich; Kirchenstrafe aber hat einen sanften, und doch grossen, göttlichen Charakter, ist ein hartes, tief eindringendes und furchtbares Uebel, kann fast nie erbittern, wird gerade durch ihre Oeffentlichkeit (die keine Zuflucht und Verheimlichung, sondern nur Reue gestattet) stets versöhnen, und in jedem Falle als ein volksmässiger und an sich unaussprechlich *milder* Act bessern und erbauen — Wie manches gute Mädchen sah ich in jener Zeit aus Bangigkeit um die arme Sünderin Thränen vergessen! Und mein eignes Gemüth — wie voll heiligen Mitleids war es — und wie *rein*ig *selbst!* Ja, meine ganze Seele fühlte gewiss oft schmerzlichere Demuth, als die eigne Seele der Bussenden — und ich weiss aus jenen Stunden, dass es möglich ist, die reinsten Schmerzen über solche Sünden zu fühlen, die man noch nicht kennt.

Ernst Wagner.

Recensionen.

Sechs italienische Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, comp. — — von F. Wollank Leipzig und Berlin, im Kunst- und Industrie-Comptoir. (Pr. 16 Gr.)

Nicht oft wird man unter der, übrigens doch ziemlich bedeutenden Anzahl der italienischen Canzonetten auf Gesänge treffen, die Zartheit der Melodie so innig mit wahrhaft ansprechendem Ausdrucke verbunden, und weit entfernt von dem, in diesem Genre nur zu gewöhnlichen, süsslichen Wesen, doch so einnehmend lieblich und wohltönend sind. Der vierte Gesang ist der, dem der Verf. wol noch die wenigste Aufmerksamkeit gewidmet hat, denn es ist zu sehr nach dem gewöhnlichen Canzonetten-Schnitte gearbeitet, und hat eigentlich an und für sich nichts Ausgezeichnetes: desto schöner aber sind die übrigen fünf, und so kann man ja wol jenen schwächern Bruder um seiner Geschwister willen freundlich an- und aufnehmen. Die Begleitung ist durchgängig leicht, und so eingerichtet, dass der sich selbst accompagnirende Sänger sein ganzes Augenmerk auf den Gesang richten kann — ein Umstand, der gewiss Vielen sehr angenehm seyn wird. Was aber Rec. noch als eine besondre Eigenschaft jener Gesänge, wodurch sie für Manchen ein eignes Interesse erhalten werden, bemerken zu müssen glaubt, ist der Ton-Umfang ihrer Melodien. Die in unserm nördlichern Himmelsstriche so häufig existirende, obwol selten anerkannte und daher noch seltner richtig behandelte Mittel-Sopran-Stimme (*Mezzo-Soprano*) leidet nämlich an für sie geeigneten Gesangstücken einen sehr fühlbaren Mangel, und es muss daher jedes Werk, das jene Lücke ausfüllen hilft, sowol für die, mit jener Stimme von der Natur begabten Sängerinnen, als auch — und fast noch mehr — für die sie unterrichtenden, verständigen Singlehrer, ein sehr willkommnes Geschenk seyn. Die 1ste, 2te, 5te und 6te Nummer der oben angezeigten Gesänge verbinden nun mit den vorher erwähnten Vorzügen auch diese gewünschte Eigenschaft, da sich ihre Melodien von a bis d erstrecken, und nur in zwey einzelnen Fällen einmal das e und das andremal das f berühren; folglich sind sie nicht nur recht eigentlich für den *Mezzo-Soprano*, sondern auch für Alt- und Basstimmen anwendbar, und in dieser Rücksicht allen diesen Stimmen bestens zu empfehlen. Vorzüglich wünschte man Gesanglehrer auf dieses Werkchen aufmerksam zu machen, theils des oben Erwähnten halber, theils auch, weil die Tonführung der Gesangparti sich vortrefflich zum Studium des *Portamento di voce* eignet. Uebrigens ist im 5ten Gesange, Takt 15 und 16, die Accentuation des Worts *vuor*, durch eine kleine leicht anzubringende Veränderung, dahin zu berichtigen, dass dessen erste Sylbe *vi* auf den Niederschlag des 14ten Takts zu stehen kommt.

Romance de l'Opéra: Joseph, A peine au Sortir... variée pour le Pianoforte — par Charles Marie de Weber. Oeuv. 28. No. 7 des Variations. Leipzig, chez Kühnel. (Pr. 12 Gr.)

Wäre der Raum dieses Blattes nicht so beschränkt im Vergleich gegen den Andrang so vieler anzuzeigender Werke, so liesse sich hier auch von diesem Werkchen manches Interessante sagen und ausheben. Da uns aber Kürze als eine Hauptpflicht obliegt, so wollen wir dem musikal. Publicum nur so viel sagen, dass die vorliegenden Variationen zwar so ziemlich nach Art gewöhnlicher Klavier-Variationen anheben, und nicht eben Ausgezeichnetes versprechen, aber doch durch manche vorzüglich schöne Harmonien-Wendung oder Stimmführung (z. B. S. 4, Z. 1. S. 5, vorletzte Z.) nach und nach die Erwartung höher spannen, und zuletzt in der *Coda* sie übertreffen. Vorzüglich interessant ist die Gewandtheit, mit der der Verf., S. 9, letzte Z., die Ton-Arten D moll und E moll unmittelbar durch den, gewissermassen doch als Antipoden von D moll zu betrachtenden Dominanten-Accord H 7 der letztern Tonart mit einander verbindet, ohne alle Härte, bloss begünstigt und lasurirt durch die Chromatik der Sechzehntheil-Triolen; dann, die wohlthuende Wiederkehr des Thema in E moll, S. 10, Z. 3 und 4, und dessen Rückwendung nach der Tonica, zumal wenn beydes mit Geschmack und Grazie vorgetragen wird. — Einige Octaven-Fortschreitungen in den äussersten Stimmen, welche da, wo sie stehen, freylich dem Gehöre nicht auffallen, den Augenmusikern aber nicht entgehen werden (S. 5, letzte Zeile vom 1sten zum 2ten Takt, S. 9, Z. 3, vom 4ten zum 5ten, Z. 5,

vom 1sten zum 2ten Takt, und eben so 2mal auf der 11ten Seite) hätten wir um dieser letztern willen hinweggewünscht

Schwer ist das vorliegende Werkchen freylich, und — nicht blos vollgriffig, sondern auch wirklich vollstimmig: darum möchten wir es denn auch nur denjenigen Klavierspielern empfehlen, welche sich gewachsen fühlen in Sätzen dieser Art jeder einzelnen Note ihr Recht anzuthun.

Gottfried Weber.

XII Canzonette italiane con accompagnam. di Fortepiano, da Franc Danzi. Opus 40. Monaco, presso Falter. (Pr. 1 Fl. 24 Xr.)

Die hier angezeigten Gesänge leisten mehr, als ihre Aufschaft eigentlich ankündigt, denn einige darunter, und vorzüglich No. 8, können füglich auf den Namen der Arietten Anspruch machen, theils ihrer etwas bedeutendern Länge halber, theils aber, und noch mehr, ihrer innern Ausführung wegen. Ihren Werth anlangend, so ist das Singbare, Angenehme, Einschmeichelnde der Melodien des Hrn. D. schon zu allgemein anerkannt, als dass es hier noch eines Worts deshalb bedürfte. Doch sind die vorliegenden Gesänge nichts weniger, als für Anfänger geeignet, wie vielleicht Manches aus der Benennung, *Canzonette*, schliessen könnte; sondern sie fodern grösstentheils schon eine ziemlich geübte, vorzüglich im leichtern Vortrage gewandte Stimme, und für manche Stellen, wie z. B. im 2ten und 12ten Gesange, einen tüchtigen Sänger. Eben deshalb aber sind sie Gesanglehrern, zum weitern Fördern ihrer, ungefähr auf halbem Wege begriffenen Schüler, (wenn sie, wohl zu merken, erst einen guten Grund gelegt haben, und mit den *langen* Noten gewissermassen auf's Reine sind,) recht ernstlich zu empfehlen, zumal da die letztern, durch das Lieblicher dieser Melodien angezogen, für die schwerern Stellen Lust und guten Willen behalten, und durch die hier ausgeschriebenen Manieren zugleich ihren Geschmack im Verzieren bilden können. Stich und Papier ist übrigens ausgezeichnet schön, (wodurch sich das Werkchen wol auch recht gut zu einem Toiletten-Geschenke eignen möchte,) und der Preis doch dabey ganz ungewöhnlich billig.

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — von A. Bluhm. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Hr. Bl., dessen Name schon einmal in diesen Blättern (bey Beurtheilung der musikal. Monatsschrift, *Erato*) mit verdientem Lobe genannt worden ist, zeigt sich auch in dem vorliegenden Werkchen als einen, keineswegs gemeinen Liedercomponisten, sondern als einen denkenden, auf gründliche Theorie sich stützenden Künstler. Seine Melodien zeigen Geist und Gefühl; die durchgängig mit Geschmack gewählten Texte sind richtig, ja oft schön declamirt, und die begleitenden Harmonien mit Einsicht und Fleiss entworfen. Vier dieser Lieder sind für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte, zwey aber für vier Stimmen gesetzt, und zwar so, dass sie ganz ohne Accompagnement vorgetragen werden können, und wol auch sollen; wenigstens werden sie dann doppelte Wirkung hervorbringen. Will und kann Hr. B. in diesem Style zu schreiben fortfahren, so wird er gar bald ein allgemein beliebter, auch von Kennern geachteter Lieder-Componist werden, und schon das gegenwärtige Werkchen muss ihm viele Freunde erwerben.

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — von Fr. Wollank. 6tes Werk. Berlin, bey Schlesinger. (Preis 16 Gr.)

Der Verf. liefert hier einen sehr schätzbaren Beytrag zu der leichtern Gattung des Gesangstücke, und man wünscht nicht, dass die, welche Hrn. W. etwa noch nicht kennen sollten, seine Lieder mit denen, vom gewöhnlichen Schlage, vermengen möchten. Anspruchlose Einfachheit, Charakter und Ausdruck in Melodie und Harmonie, Reinheit des Satzes und Leichtigkeit in der Ausführung sind sämmtlich Eigenschaften, die man nicht immer beysammen findet, und die doch hier in schönem Vereine diesem Werkchen zum nicht geringen Lobe gereichen. Statt aller weitern Empfehlung sey es erlaubt, das dritte Lied, als das kürzeste von allen, hier mitzutheilen, und nach dieser Probe

einen jeden selbst urtheilen zu lassen, was er von so lieblichen Blüthen der Tonkunst zu erwarten habe.

Allegretto Im Sommer.

Wie Feld und Au' so blinkend im Thau, wie Perlen-
schwer die Pflanzen umher, wie durchs Gebüsch die Winde so
frisch, wie laut im hellen Sonnenstrahl die süssen Vögle[in]
all - zu - mal.
Göthe.

1. *Neuf Variations p. le Pianoforte sur la Cavatine de l'Opera, la Molinara* — — (Pr. 8 Gr.) und
2. 10 *Variationen über das alte, wohlbekannte preuss. Lied: Schwerin, bist wirklich todt? für das Pianoforte, beyde von Freystädter.* Leipzig, b. Kühnel. (Pr. 3 Gr.)

Hr. F. sagt über das erste, angenehme Thema (den ersten Auftritt der Müllerin) für Anfänger zwar nichts eben Ungewöhnliches, und in No. 2 über das derbe Volkslied für Geübtere, der Sache nach, nicht viel mehr: aber er sagt es auf eine nicht üble, und, wo es Gelegenheit giebt, lebhafte Weise, wie es gefallen kann, wenn man keine Ansprüche auf Kunst, sondern nur auf Unterhaltung macht. Gegen Nachlässigkeiten in der Schreibart pflegt man dann sehr nachsichtig zu seyn: sie sollten aber doch wenigstens nicht von der Art geboten werden, wie in No. 2., S. 4, T. 3. Die erste No. möchte Ref. jungen Schülern und Schülerinnen überhaupt mehr empfehlen, als No. 2, den Geübteren.

Variations p. le Pianoforte sur l'air: Wenn da mit sanften Schwingen — par le Baron Nicol de Krufft. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Ein sehr sanftes, liebliches Thema wird siebenmal, und mit Geist und Geschmack, auch grossentheils mit wahrer, nicht affectirter Originalität, varirt, in einer Weise, dass das Thema meistens streng festgehalten und dem Spieler von Schwierigkeiten nicht zu viel zugemuthet wird. Beym Schluss der 5ten Var. wird wol, wenigstens für diesen Gegenstand, zu scharf und schneidend modulirt, und die 6te, wo das Thema in den Bass genommen wird, musste zu künstlich und gesucht herauskommen, da eben das leicht hinfliessende Thema hierzu eigentlich nicht passend war. Diese Kleinigkeiten abgerechnet, macht das Werkchen, mit Einsicht und Delikatesse vorgetragen, gewiss einen sehr angenehmen Effect und wird viele Freunde finden.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten October. | №. 41. | 1813

Bruchstücke aus Reichardts Autobiographie

(Fortsetzung aus der 39sten No.)

6) Sein erster Aufenthalt in Wien.

Als Reichardt im Sommer des Jahrs 1783 aus Italien zurückkehrte, hielt er sich einige Wochen in *Wien* auf, und hatte grossen Genuss an der damaligen Vollkommenheit des Theaters unter *Schröders* Direction, und an der italienischen *Opera buffa*, die der Kaiser *Joseph* gewissermassen selbst dirigirte. Er wählte selbst die aufzuführenden Opern, die vorher in seiner Kammer durch ihn, seinen Bruder, den Erzherzog *Maximilian*, und einige Musiker, die beyde in ihren Diensten hatten, aus der Partitur am Fortepiano probirt wurden. Er wohnte auch den Proben oft selbst bey, und fehlte fast nie in der Vorstellung, während der er öfter auf das Theater ging, oder Sänger und Kapellmeister in seine Loge kommen liess, um ihnen sein freyes Urtheil über die Darstellung und Aufführung des Abends zu sagen. Wenn er ganz besonders mit einem Sänger oder einer Sängerinn zufrieden war, gab er wol auch den Befehl an die Kasse, solchen die Einnahme des Abends zum Geschenk zuzustellen. So war die Opera buffa dort damals wirklich weit besser zusammengesetzt, und trieb ihre ächten Kunstspässe weit ernsthafter und ganzer, als irgend eine Truppe der Art in Italien. Mehrere ihrer damaligen Mitglieder trugen hernach auch zu der Vollkommenheit der italien. Opera buffa in Paris bey, die unter dem Namen des *Théatre de Monsieur* in den Jahren 1790 u. 91 das vollkommenste Schauspiel der Art darstellte, das wol je existirt haben mag. Reichardt sah damals in Wien *Così fan tutte*, v. *Mozart*, den *Barbier von Sevilla*, v. *Paesiello*, und einige Opern von *Cimarosa* und *Sarti* mit vieler Kunst und sehr eigenthümlichem Ensemble darstellen, und lernte das Genre darnach gewissermassen erst recht kennen und schätzen. Das Orchester, das damals mit Feuer und Discretion spielte, war auch vortrefflich, und konnte es um so leichter seyn, da nur das einzige kaiserliche Burgtheater solche Opern gab, und deshalb alle die besten Instrumentalisten der musikreichen Kaiserstadt in sich vereinigen konnte. Jetzt herrscht, leider, der üble Gebrauch dort, dass drey grosse Theater alles geben wollen, grosse Oper und komische Oper, und heroisches Ballet und Tragödie und Comödie, und darüber kann keine vollkommene Besetzung irgend eines Fachs, und noch weniger ein wohlgewähltes, zusammenstimmendes Orchester haben kann. —

Reichardt wurde damals auch dem Kaiser *Joseph* vorgestellt, und hatte eine ziemlich lange, lebhafte Unterredung über Musik mit ihm, wobey der Kaiser sich in seinem naiven, österreichischen Deutsch oft sehr kräftig ausdrückte. Er kannte die ersten Stücke von *Reichardts Kunstmagazin*, und lobte ihn darum, dass er seine Kritik besonders auf praktische Werke der besten Künstler anwende: „denn in der Theorie ist einmal alles gethan," setzte er hinzu; „wer seinen *Fux* im Kopf hat, weiss alles, was er wissen muss und kann." Reichardt nahm sich's heraus, solchen entscheidenden Urtheilen, die häufig fielen, zu widersprechen, und sprach besonders von der tiefern Theorie und der höhern Kritik eines *Kirnberger*, der uns erst auf die innere Vollkommenheit und Vollendung der harmonischen Kunst und Meisterwerke eines *Sebastian Bach*, *Händel* und *Fasch* recht aufmerksam gemacht, und solche nach ihrem hohen Werth schätzen gelehrt habe. Das waren dem Kaiser aber fast lauter fremde Namen und Dinge; man sah recht, wie auch sein Blick von seiner nächsten Umgebung nur auf die wiener, und italienischen Künstler gerichtet worden war. Als jener noch hinzufügte: dass *Kirnberger* auch für den ästhetischen und praktischen Theil der Musik Winke gegeben, und Ideen angeregt, die dem Componisten sehr wohlthätig werden könnten, sagte

der Kaiser mit sehr emphatischem Ausdruck: „Ey was! Wer's fühlt, schreibt's, und er thut's!“

Am wenigsten konnte sich das Gespräch über *Haydn* einigen, den Reichardt mit Hochachtung nannte, und mit Bedauern in Wien vermisste. „Ich nicht,“ sagte der Kaiser, „ihr Herren Rechner liebt solche Spässe nicht: ich hab' aber auch nicht viel dran —“ und so ging es ziemlich arg gegen den vortrefflichen Künstler her, der doch damals schon die herrlichsten seiner Symphonien und Quartetten geschrieben hatte. Reichardt erfuhr aber bald, dass ein zwar angenehmer, aber ziemlich beschränkter Violinist und Instrumental-Componist, *Kreibich* mit Namen, der Kammerdiener des *Kaisers* war, und in einer kleinen Kammermusik die erste Violine spielte, ein grosser Antagonist von Haydn sey, und es beym Kaiser auch bereits so weit gebracht hätte, dass in dem kaiserlichen Theater nur selten haydnsche Symphonien gespielt werden durften. Die Singcompositionen besass den braven Meister eben so wenig mit seinen Singcompositionen in Wien aufkommen, die bis dahin freylich fast alle nur im gewöhnlichen italienischen Styl geschrieben waren.

Der *Erzherzog Maximilian*, nachmaliger *Churfürst von Cölln*, der hinzukam, brachte das Gespräch auf *Gluck*, den beyde als grossen Ausdrucker für die Scene zu ehren schienen, doch war der Kaiser dies und jenes auch nicht ganz so in *Glucks* Opern, wie es wol seyn sollte. Er sprach indess mit gerechtem Unwillen über die Verunglimpfungen der berliner Kritik an diesem grossen Theatercomponisten, und Reichardt stimmte, zu dessen nicht geringer Verwunderung, mehr als lebhaft bey. Der Kaiser sprach auch von *Glucks* ungeheurem Feuer und Eigensinn bey der Direction seiner Opern, und erzählte manche lustige Scene überaus komisch: wie er einmal in einer Opernaufführung unter den Pulten weggekrochen, zu einem Contrebassisten hin, der in der Irre ging, und auf des Meisters Wink und Ruf nicht achtete, und ihn so derb in die Waden kniff, dass jener hoch aufschrie und das grosse Instrument mit gewaltigem Geräusch hinwarf. Ein ander Mal bliesen ihm die Trompeter bey einem kriegerischen Gefecht immer nicht stark genug, und *Gluck* schrie zuletzt aus vollem Halse: „Mehr Blech! mehr Blech!“ Sie sollten schmetternder blasen.

Das Gespräch lenkte sich zuletzt auf die Harmonie-Musik, aus lauter Blas-Instrumenten bestehend, die damals in Wien mit grosser Vollkommenheit ausgeübt wurde. Beyde Herren, der Kaiser und sein Bruder, hatten jeder ihre vollständige Harmonie, und da sie hörten, dass Reichardt davon sehr eingenommen war, verhiessen sie ihm, solche eines Morgens in dem kleinen Redoutensaale vereinigt hören zu lassen. Das geschah denn auch, und gewährte einen recht entzückenden Genuss. Stimmung, Vortrag, alles war rein und übereinstimmend: einige Sätze von *Mozart* waren auch wunderschön. Von Haydn kam leider nichts vor.

Als man anfänglich ziemlich lang auf einen Contrafagottisten warten musste, der Erzherzog Maximilian ungeduldig ward, und mehrmalen nach ihm rief, einer der Musiker ihm denn etwas zur Entschuldigung des Mannes leise sagte, rief der Erzherzog in seiner naiven Sprache laut auf: „Es ist ja wahr, der hat noch bey der Prinzessin * * die heilige Messe zu schlagen!“ Er war nämlich auch Organist für die Hauskapelle jener Fürstin.

Als Reichardt nach dieser Audienz zur Tafel des damaligen preussischen Gesandten, des durch seine Reisen in Griechenland bekannten Baron von *Riedesel*, kam, und dieser ihm schon neugierig mit der Frage entgegenkam: „Nun, wie finden Sie den Kaiser?“ und Reichardt nach seiner jugendlichen, etwas frechen Art antwortete: „Das ist ja ein rechter Scharfrichter!“ hatte der feine, witzige Baron seine grosse Lust an diesem, wie er meynte, treffenden Worte.

Die hohen Herren kamen auch öfter in adeliche Privathäuser, wo Musik mit Eifer getrieben wurde, vorzüglich zur Gräfin *Thun*, einer der geistreichsten und liebenswürdigsten Frauen des damaligen Wiens, die auch unsern Reisenden in besondern Schutz genommen hatte. Es hat diesem nachher oft gereut, die kernigen, naiven Ausdrücke des kaiserlichen Bruder nicht aufgezeichnet zu haben; sie verriethen wenigstens überall weit wärmern Antheil an der schönen, erfreulichen Kunst, als er noch je bey andern fürstlichen Personen gefunden hatte. Wien war damals auch gewiss, nach Paris, die erste Stadt in Europa, für ausübende Musik, und es fehlte ihr nichts, als eine grössere Mannigfaltigkeit in den vorgetragenen Werken. Die Arbeiten fremder Meister drangen auch damals sehr schwer durch — wie es denn überall so geht, wo man sich einbildet, die einzig wahre Kunst, und den besten Geschmack zu besitzen, und sich aus Selbstbehaglichkeit gern

auf ein einseitiges Genre beschränkt. Bis dahin war es auch mit Berlin der Fall: oder wo die Componisten, wie in Wien und Paris, grossentheils von ihren Arbeiten leben. Jedes fremde Werk, was da durchdringt und gefällt, und was sich eine aufmerksame Direction oft mit geringen Kosten zu verschaffen weiss, raubt einem einheimischen Componisten die Gelegenheit, eines seiner Werke zu seinem Vortheil anzubringen. Ist's da wol ein Wunder, wenn nach der gemeinen menschlichen Natur, alle Einheimische gegen jeden Fremden gleichen Gewerbs aufstehen?

Der grösste Gewinn von diesem wiener Aufenthalt war für Reichardt, die persönliche Bekanntschaft mit *Gluck*, der ihn auf seinem Landhause, eine Meile von der Stadt, mit vieler Güte und Freundlichkeit empfing. Reichardt war ihm angemeldet, und von ihm zum Mittags- und Nachtbesuch eingeladen worden. Als er vorfuhr, trat ihm der alte, grosse, höchst stattliche Mann in einem grauen, mit Silber gestickten Kleide und vollem Putze, von seinen Hausleuten umgeben, entgegen, und empfing den, im Reisekleide anlangenden jungen Kapellmeister mit mehr Würde und Pracht, als dieser erwartet hatte. Man setzte sich bald zur Tafel, die sehr ansehnlich servirt war, bey der aber der, durch einen Schlagfluss geschwächte Held, auch der *strengen* Aufsicht seiner sorgfältigen Gemahlin, mässiger seyn musste, als es ihm lieb schien. Indess ward und blieb das Gespräch heiter und reichhaltig. Die sehr verständige, von vielem wohlunterrichtete Hausfrau, und ein Hausabbé, der Glucks Correspondenz und Rechnungen besorgte, — Gluck war immer sehr thätig im öffentlichen Actienspiel, um sein ansehnliches Vermögen zu benutzen und zu vermehren — nahmen an der Unterhaltung ihren guten Antheil. Es wurde zuerst viel von *Klopstock* und dem *Markgrafen von Baden* gesprochen, bey welchem die beyden grossen Dichter und Künstler sich kennen, lieben und verehren lernten. Reichardt, der *Klopstock* schon von seinen frühern Jugendjahren her sehr genau kannte und immer mit ihm in herzlicher Verbindung geblieben war, sich auch auf seiner Hinreise nach Italien mit *Lavater* bey dem Markgrafen von Baden aufgehalten hatte, konnte in das Gespräch sehr lebhaft eingehen. Er erhielt auch das Versprechen, dass er nach Tische einiges aus der, leider, nie aufgeschriebenen Musik zur *Hermannsschlacht* und einige Compositionen zu *klopstockschen Oden* zu hören bekommen sollte, obgleich die besorgte Gemahlin sehr dagegen protestirte. Sobald der Kaffee genommen, und ein kleiner Spaziergang gemacht worden war, setzte sich *Gluck* auch wirklich an den Flügel, und sang mit schwacher und rauher Stimme und gelähmter Zunge, sich mit einzelnen Accorden begleitend, mehrere jener originellen Compositionen zu Reichardts grossem Entzücken, der von dem Meister auch die Erlaubniss erhielt, eine Ode nach seinem Vortrage aufzuschreiben. Zwischen den Gesängen aus der Herrmannsschlacht ahmte *Gluck* mehrmalen den Hörnerklang und den Ruf der Fechtenden hinter ihren Schilden nach, einmal unterbrach er sich auch, um zu sagen, dass er zu dem Gesange noch erst ein eignes Instrument erfinden müsse. —

Es ist sehr schwer, von diesen Gesängen, nach jenem Vortrage, eine deutliche Vorstellung zu geben: sie schienen fast ganz declamatorisch, sehr selten nur melodisch zu seyn. Es ist gewiss ein unersetzlicher Verlust, dass der Künstler sie nicht aufzeichnete, man hätte darin das eigene Genie des grossen Mannes gewiss am sichersten erkennen können, da er sich dabey durchaus an kein conventionelles Bedürfniss der modernen Bühne und Sänger band, sondern ganz frey seinem hohen Genius folgte, innigst durchdrungen von dem gleichen Geiste des grossen Dichters. Hätte nicht Liebe den Reisenden einer erwählten Braut entgegen getrieben, er hätte gewiss von dem freundlichen Anerbieten des edlen Künstlers, länger bey ihm zu weilen, gevortheilt, und nach seinen besten Kräften versucht, jene Gesänge zu Papier zu bringen: denn dass der, durch Alter und Krankheit geschwächte Held es selbst noch vermögen sollte, daran war nicht mehr zu denken, und seine wiener Umgebung schien zu sorglos dafür zu seyn.

In dem *Zimmer* hing das schöne, lebensgrosse Oelgemälde von *Duplessis* in Paris, welches den begeisterten Künstler, den Himmel im Auge, und alle Lieb' und Güte auf den Lippen, so schön und wahr am Flügel darstellt. Reichardt hatte kaum den Wunsch nach dem Besitz einer guten treuen Copie des schönen Gemäldes geäussert, als Gluck sie ihm sehr freundlich zusagte. Nach einigen Monaten kam sie auch sehr erwünscht mit einem verbindlichen Briefe des grossen Künstlers in Berlin an, und macht seitdem die grösste Zierde des Landhauses unsers Künstlers aus.

In den Abend- und Morgenstunden unterhielt Gluck den Gast allein in seinem Kabinet über seinen Aufenthalt und seine Arbeiten in Paris. Er kannte Paris und die Pariser durch und durch, und sprach mit ächter Ironie darüber, wie er sie, nach ihrer Beschränktheit und Anmassung, in seiner eignen, grossen Manier behandelt und benutzt hatte. — Hievon im Leben dieses grossen Künstlers noch mehreres, dessen Herausgabe bis zu Erscheinung dieser vollendeten Autobiographie aus mancherley Ursachen verschoben bleibt.

Reichardt musste ihm zusagen, seine Opern so bald als möglich in Paris zu sehen und zu hören, weil noch einige gute Traditionen seiner ehemaligen Direction dort fortwirkten. Gluck war mit Reichardts Urtheil über ihn und einige herrliche Stücke aus der *Alceste* im *Kunstmagazin* zufrieden, und nahm es als ein gutes Zeichen auf, dass er diese, auch ohne sie auf dem Theater gehört zu haben, richtig gefasst und beurtheilt hatte. Er versprach, ihn in Paris seinem besten Freunde und Dichter, dem *Bailly du Roullet* anzumelden, und ihn mit vielen guten Empfehlungen zu versehen, sobald er es verlangte, damit er während seines Aufenthalts in Paris alle Opern, die Gluck dort auf das Theater gebracht, zu hören bekäme; und er hat nach einigen Jahren treu Wort gehalten, und seine Freunde haben seinen Willen in allem aufs beste erfüllt.

Den Abend hatte Gluck im lebhaften Gespräch versprochen, den andern Morgen mit Reichardt nach Wien zu fahren, und den Mittag mit ihm zu essen, wenn dieser noch den Director *Schröder* und den sehr braven Kapellmeister *Krause* aus Stockholm einzuladen gedachte, um so ein kleines, sinniges Künstlermahl zu bereiten. Diese Idee schien die sorgsame Hausfrau gleich etwas zu erschrecken, und da der Mann sich den folgenden Morgen, von dem vorigen, ungewöhnlich lebhaften Tage, an welchem auch Promenaden zu Fusse und in seiner Equipage unternommen wurden, sehr angegriffen fühlte: so hintertrieb sie es sorgfältig. Die beyden Künstler schieden von einander in lebhaftem Gefühl, das den Reisenden, der nicht wohl hoffen durfte, den herrlichen Mann je wieder zu sehen, auf das schmerzhafteste durchdrung.

Man kann sich hier schwerlich der Betrachtung, über den grossen Unterschied der wiener und berliner Musik, und ihrer beyder Einseitigkeit enthalten; da beyde doch aus Italien, als der ersten Quelle, geschöpft hatten. Der sehr verschiedne, fast entgegengesetzte Nationalcharakter der Brandenburger und Oesterreicher kann dabey wenig in Anschlag kommen, da die meisten grossen berliner Musiker, welche den Charakter berlinischer Musik fixirten, Böhmen und Sachsen waren. Die *Benda's*, *Czarth* u. a. waren Böhmen, die *Bache*, *Graune*, *Kirnberger*, *Agricola* u. a. waren Obersachsen, *Quanz*, *Fasch* u. a. Niedersachsen. Ja, der grosse *Friedrich* selbst, auf dessen Charakter wol eigentlich die Selbstständigkeit und Stetigkeit der berlinischen Musik beruhte, kann, nach seiner grossen Aehnlichkeit mit der Mutter, einer braunschweigischen Prinzessin, und mit mehreren Prinzen dieses Hauses, eher für einen Niedersachsen, als Brandenburger gelten, von dem er gewiss sehr wenig in seinem Charakter hatte. *Hasse*, welcher durch die Vorliebe, die Friedrich schon früh für ihn faste, auch vielen Antheil an dem Charakter der berlinischen Musik hatte, war auch ein Niedersachse, und blieb freylich, obgleich er auch viel in Wien lebte und arbeitete, dem ältern italienischen Styl und Geschmack getreu. In Sachsen ist indess die italienische Musik immer oben auf geblieben, und so fort cultivirt worden; schon seit vielen Jahren hörte man fast nur die italienische Opera buffa auf dem dresdner Hoftheater.

Die Entschiedenheit und Abgeschlossenheit Friedrichs, von der schon früher die Rede war, und der geringere Verkehr mit Italien, trugen wol das meiste dazu bey, die berlinische Musik zu fixiren, und die damalige italienische Musik in ihr gewissermassen zu verfeinern. Der König hatte zwar bis zum siebenjährigen Kriege oft die grössten ital. Sänger und Sängerinnen in seinen Diensten, er wählte aber auch immer nach der Solidität ihres Vortrages, und hielt sie, so lange sie bey seiner Oper waren, zu der sie auch nur hassesche und graunsche Musik zu singen bekamen, worüber mancher, trotz des hohen Gehaltes, eher abging, als es dem Könige lieb war, strenge fest auf dem Wege, auf welchem sie gross geworden waren. Reisende Sänger und Virtuosen hörte der König selten, meist nur in Beziehung auf ein schon beabsichtigtes Engagement. Oeffentliche Concerte waren damals eben nicht gebräuchlich; das Publicum, durch die lange, harte Stockregierung *Friedrich Wilhelm I.* stumpf und unempfänglich für schöne Kunst gemacht, nahm so wenig Antheil an der Musik, dass es anfänglich nicht einmal in die italienische grosse Hofoper gehen mochte, ungeachtet

das prächtige Schauspiel ganz frey gegeben wurde; das Opernhaus blieb leer, und der König musste eine gewisse Anzahl Soldaten, von jedem, in Berlin garnisonirenden Regiment ins Parterre als Zuhörer beordern, damit dieses nur nicht ganz leer bliebe: Eine Einrichtung, die auch bis an sein Ende Statt gehabt. Das hohe Ansehen, in welchem die königliche Kapelle beym Könige und beym Hofe stand, machte diese zu stolz, um an irgend einer öffentlichen, für Geld veranstalteten Musik Theil zu nehmen; die Künstler veranstalteten wol Concertmusiken unter sich, liessen aber dabey einander, und den wenigen angesehenen Kunstfreunden, die dazu eingeladen wurden, meistens nur ihre eignen Arbeiten hören. Die täglichen Kammerconcerte des Königs, in denen immer dieselben Concerte und Arien executirt wurden; ihre Unterbrechung, und die der meisten Hoffestivitäten während des siebenjährigen Krieges; — alles dieses machte, dass die berlinischen Musiker sehr wenig Antrieb hatten, sich um auswärtige Musik und um Mannigfaltigkeit in ihrem Vortrage zu bekümmern.

Dahingegen blieb Wien in beständigem Verkehr mit Italien, und jede modische Frivolität kam eben so warm dahin, als die grossen Meisterwerke. Der Hof selbst übte die Musik mit Leidenschaft, die kaiserlichen Prinzen und Prinzessinnen führten selbst häufig italienische Opern auf. Der Adel war der allermusikalischste, den es vielleicht je gegeben, das ganze, lustige Volk nahm Theil an der frohen Kunst, und sein leichter Sinn, sein sinnlicher, gewiss lieber Charakter, erheischten Abwechselung, und eine überall belustigende Musik. Bey der Freygebigkeit des Hofes und Adels, dem allgemeinen Wohlstande des Publicums, und der unglaublichen Wohlfeilheit der Lebensmittel, konnte eine Menge fremder Künstler Wien bereichen, und sich auch wol Zeitlebens, ohne eben feste Engagement dort aufhalten: welches in Berlin höchstens für Musiklehrer, und besonders für Klavierlehrer, möglich war, die aber alle — und damals gewiss mit Recht, an die bachische Schule gebunden waren.

Die Erscheinung der beyden Original-Genies, *C. Ph. E. Bach*, und *Joseph Haydn*, gaben der berliner und wiener Musik ein neues Leben, und schieden und bestimmten das Genre auf immer. Der ernste Humorist und der komische Romanziker standen sich gar lebendig in den beyden Musiken gegen einander über. In jener hat Bach am längsten nachgeklungen, in dieser klingt Haydn noch überall laut und lustig nach. Die geniale Vermischung beyder hat erst die vollendete romantische Musik gegeben. — Es verdiente dieses wol einer weitern Ausführung, als hier Statt haben kann. Eben so auch der wichtige Umstand, dass in Berlin sich bald einige Gelehrten und geschickte Schriftsteller, ohne alles Genie für die Musik, wie *Euler*, *Marpurg*, *Nichelmann*, *Krause*, *Riedt* u. a. der Theorie bemächtigten, und in zahlreichen, breiten Schriften den harmonischen Theil der Musik, den sie einigermassen erlernen und übersehen konnten, zur Hauptsache, ja nicht selten zur ganzen eigentlichen Kunst machten, und diesen denn mit einer haarscharfen, überfeinen Kritik, auf die nur die Speculation durchs Auge kommen konnte, bearbeiteten, die jedem neuen, lustigen Aufschwung die Flügel lähmte, und, so wie es in der Sprachlehre geschah, die Kunst von hinten anfangen und treiben liessen.

Recension.

Lenore, Ballade von G. A. Bürger, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers von W. Tomaschek, Compos. b. Hrn. Grafen von Buquoi. Op. 12. Prag, b. Haas. (Preis 2 Thlr. 16 Gr.)

Bürgers Lenore ist, wie alle Romanzen und Balladen, die nicht nur von solcher Länge, sondern auch (was allerdings noch mehr sagen will) so im Einzelnen ausgesponnen sind, und so vielerley in sich fassen — jeder musikalischen Behandlung sehr ungünstig, wo nicht ganz widerstrebend. Gleichwol hat sie, die Lenore, seit ihrer Entstehung, gar manche brave Componisten beschäftigt, und es ist nicht uninteressant, an ihren Arbeiten, theils die Wendungen, wie sie des (für sie) herben Stoffs haben Meister werden wollen, theils die Einflüsse des Zeitgeschmacks — besonders das immer weiter um sich Greifen der Musik gegen die Ansprüche des Gedichts, u. dergl. m. — zu beobachten. — Wir wollen wenigstens die bessern dieser Arbeiten, und die eine bestimmte Ansicht verrathen, hier kürzlich anführen, um die Leser zu solchen Bemerkungen zu veranlassen.

Zuerst eignete *Kirnberger* sich die Lenore zu; und, einsichtsvoll, streng consequent, aber

auch kalt und trocken, wie er war, sich denn ihr bloss die Ballade — bloss die Gattung und äussere Form. Er setzte daher zu allen Strophen des Gedichts eine einzige Melodie, die nicht mehr Noten, als eine Strophe Sylben hat, und bildete diese, damit allenfalls das

> Und jedes Heer mit Sing und Sang,
> Mit Paukenschall und Kling und Klang —

nach denselben Noten gesungen werden könne, wie

> Geduld, Geduld, wenn's Herz auch bricht!
> Mit Gott im Himmel hadre nicht —

so ganz allgemein und nichts sagend, dass man auch den Leichenzettel, in gleichem Metrum gebracht, darnach absingen könnte. Es lässt sich wol behaupten, dass kein Mensch auf Erden vermocht hat, sich nach sechzig solchen Noten, durch zwey und dreyssig achtzeilige Strophen hindurch zu würgen.

Ein *anderer* verständiger Meister — Rec. erinnert sich nicht mehr, welcher, weil eher, dass die Arbeit besser war, als die Idee — wollte dieser höchst langweiligen Monotonie abhelfen, ohne jedoch mit dem Begriff der Ballade ganz zu zerfallen, und unterschied vor allem den Rhapsoden (die eigentliche Erzählung) von den mancherley redend eingeführten Personen, und so zwar, dass er jenen bloss sprechen, diese aber, jede in ihrem Charakter, singen liess. Der Monotonie war allerdings damit abgeholfen, weil auch dem Langweiligen: aber das Ganze war, wenigstens für den Eindruck auf das Gefühl, gänzlich zerrissen. Sprechen und Singen bleiben nun einmal zwey ganz verschiedene Dinge, die wesentlich, nicht etwa nur durch Steigerung, von einander abgesondert sind; zwischen denen mithin keine, natürlich und bequem überführende Brücke erbauet, sondern wo nur mit einem gewaltsamen, stets widrigen Ruck von Einem zum Andern übergesprungen werden kann.

Das sah und empfand *Reichardt*; er glaubte der Ansicht jenes Componisten treu bleiben, nur aber den Rhapsoden ebenfalls singen lassen zu müssen, um jenen Uebelstand zu vermeiden, und Einheit in das Ganze zu bringen. Er schrieb also Musik zu vier oder fünf Strophen (Rec. kam das Werkchen nicht eine Hand bekommen, und darum aus dem Gedächtniss nur zu berichten, wie er that.) Unter die eine, mehr declamatorische, werde alles zusammengefasst, was der Dichter aus seiner Person erzählt, die andern waren für die redend Eingeführten bestimmt. So zufrieden man damit zu seyn Ursach hatte, so scheint man es doch nicht eben gewesen zu seyn; das Werkchen wurde sehr wenig bekannt, vielleicht meistens, weil es schon in die Zeit fiel, wo man der Noten, und der Abwechselung in der Musik nicht genug bekommen konnte.

Dieser Wendung des Geschmacks sich mehr zu bequemen, und auch für die Einzelnheiten des Gedichts — besonders in den, freylich dort noch einfachen, und wol auch etwas matt erscheinenden Strophen der so lebendigen Erzählung — mehr zu thun, gab *André*, der Vater, den Begriff der Ballade, und alles, was aus diesem für die musikal. Bearbeitung folgen musste, ganz und gar auf; wendete auf das Gedicht die eben zur Mode sich erhebende Weise des sogenannten Durchcomponirens an, und bildete so, das Ganze in jenem Sinn fahren lassend, aus dem Einzelnen eine Art Cantate, wo jede Strophe ihre eigene Musik erhielt, die nur dann mit andern mehr oder weniger Aehnlichkeit bekam, wenn die Worte selbst auch mehr oder weniger Aehnlichkeit gegen einander bekommen hatten; wo nun auch das Malerische der Erzählung eingenommen, doch behutsam, musikalisch nachgemalt, und überhaupt die Musik den Einzelnheiten des Textes sehr nahe gebracht ward. Die Kritiker, die vom Begriff ausgingen, schmälten: aber die Liebhaber, die sich um diesen und um jene nicht viel bekümmerten, spielten und sangen mit vielem Vergnügen: und in der That, wenn man sich einmal dazu verstehen kann, aufzugeben, was hier aufgegeben war, und die Gattung selbst — nach Voltaire's Ausspruch, jede sey gut, ausser die langweilige — gut zu heissen, so kann man den Beyfall, der jener Arbeit dargebracht wurde, nicht tadeln, denn sie ist mit Talent, vieler Geschicklichkeit, und nicht gewöhnlicher Sorgsamkeit gemacht.

Nun war aber einmal der Damm durchbrochen, den die Reflexion um jenes, wie um jedes ähnliche Gedicht, aufgeworfen hatte; Phantasie und Empfindung bekamen den Platz allein: und welchen Platz sie einmal erobert haben, den, weiss man ja, geben sie schwerlich wieder heraus, sondern erweitern und schmücken ihn nur immer mehr, bis endlich des Schmuckes so viel wird, dass man nicht mehr weiss, wohin zu sehen, man endlich die Ueberladung auffallen, die ganze Methode abgeschmackt befunden, und dann gleichgültig verlassen werden muss. *Zumsteeg*, dieser liebliche Sänger, der André's Weise, nur noch weiter ausgebildet, und nach

seiner Individualität modificirt, schon mit grossem Beyfall auf Bürgers *Pfarrerstochter* angewendet hatte, bearbeitete nun — nicht aus eigenem Antrieb — in gleicher Manier die Lenore, und das Melodiösere, das Eigenthümlichere, wol auch schon das mehr Ausgesponnene seiner Musik, machte ein ausgezeichnetes Glück unter den Liebhabern und Liebhaberinnen — ein Glück, das um so weniger gestört wurde, da man sich schon gewöhnt hatte, aufzugeben, was, zur Billigung und zum Genuss dieser Gattung, aufgegeben werden muss, und da Z., kleine Schwächen im Einzelnen abgerechnet, durchgehends so brav, und hin und wieder wirklich trefflich gearbeitet hatte.

Jetzt nimmt nun Hr. Tomaschek, nach der ganz gewöhnlichen Folge und Steigerung, das Gedicht auf, und wälzt die, allerdings schon gross und breit gewordene musikal. Lawine, noch weiter in die Tiefe hinab, so dass sie noch viel grösser, breiter, schwerer — ohne Bild, dass die Musik noch viel länger, gefüllter, ausgeführter, kunstreicher, aber freylich auch hin und wieder ziemlich weitschweifig und schwerfällig, und, da nun alles ins Weite getrieben worden, *im Ganzen* doch weniger wirksam geworden ist. Alles ist hier, so weit das möglich, scenisch, alles der dramatischen Cantate nachgebildet: da aber hierzu das Gedicht bey weitem zu lang, in der Form ohne Abwechselung, und im Inhalt, ungeachtet der grossen Verschiedenheit des Einzelnen, im Ganzen doch — für den Musiker nämlich — enge begränzt ist: so hat eben, auch bey unverkennbarem Talent und Fleiss, auch bey wackerer Ausarbeitung mehrerer Hauptstücke, jener gemünderte Effect entstehen müssen, so dass wol jeder, bey aller Anerkennung des Lobenswürdigen, die ein und funfzig Folioseiten lange Composition zum mindesten und mildesten sehr lang finden wird. Hätte der Componist, wenn er nun einmal glaubte so weit greifen zu dürfen, wenigstens die Verhältnisse der Theile zum Ganzen genauer abgemessen, und untergeordnet — einfacher, ruhiger, weit kürzer gehalten — was in Betrachtung von diesem, unterzuordnen war, hätte er sich z. B., und vor allem, bey dem, wenn auch an sich schönen, doch schon für den Haupteffect *des Gedichts* etwas zu breiten Dialog der Mutter und Tochter von vorn herein, möglichst beschränkt: so würde nicht nur das Folgende, und überhaupt das Wesentlichere, weit besser hervorgetreten seyn, sondern auch das Ganze mehr angezogen, mehr festgehalten haben. Das hat er aber keineswegs gethan: jenes Wechselgespräch z. B., durchgehends mit obligat gearbeiteter Begleitung und vielem Aufwand von Figuren, Modulationen, und künstlicher, dramatisirender Ausarbeitung, nimmt nicht weniger, als zwölf Seiten ein: und so sind Sänger, Spieler und Zuhörer ziemlich müde, wenn sie nun erst mit dem Rappen bey der Hauptsache ankommen: so ist es auch dem Componisten kaum möglich geworden, wenn nun diese durchgeführt wird, beträchtlich höher zu steigen.

Die Composition nun Satz für Satz durchzugehen, scheint uns, nach dem Gesagten, nicht nöthig, und eben darum auch nicht zulässig. Es mögen jedoch noch einige kurze Bemerkungen über Einzelnes Platz finden!

Hr. T. fängt mit einer förmlichen, grossen Ouverture an: *Larghetto* aus Es moll, *Allegro con fuoco* aus Es dur. Sie könnte allenfalls vor einem Feuerconcerte stehen. An sich ist sie brav, und wäre wol nur beym Anfange des zweyten Theils des Allegro noch etwas mehr im Reine zu erhalten gewesen. — Die Zerreissung des Baues der Strophen durch Wiederholung einzelner Worte und dergl., (wie S. 9, Syst. 2, und in der Folge oftmals,) ist in dieser Gattung immer zu tadeln: es müsste denn die wiederholte Zeile eine entscheidende Sentenz, ein wichtiger, allgemeiner Spruch u. dergl. seyn. — Das Anpassen der Singstimme an den Marsch, S. 9 u. folgg., ist nicht besonders gerathen, und der bedeutende Einschnitt, S. 10, Syst. 2, so wie der, S. 11, Syst. 1, und in der Folge noch gar manches, ganz unstatthaft. — Da wo die Haupthandlung anhebt, S. 27, Syst. 2, wäre schlechterdings ein neuer Abschnitt zu machen, und die Scene viel feyerlicher vorzubereiten gewesen. — Die ganze, grosse Scene, von S. 28, Syst. 5 an, ist, mehrere Schwächen in der Declamation abgerechnet, brav gearbeitet. Ein Gleiches ist von der, S. 34 u. folgg., und von der, S. 38 u. folgg., zu rühmen. — Bey der neuen Strophe, S. 41, Syst. 5, wäre wieder ein neuer Abschnitt zu machen gewesen; die Handlung selbst verlangte ihn. — (Der Tanz des „Gesindels," S. 41 u. 42, hat zwar etwas Eigenthümliches und Fremdartiges, ist aber doch nicht abenteuerlich genug, und bey weitem zu mild. — Auch bey der neuen Strophe, S. 43, Syst. 2, hätte, wo nicht ein neuer Abschnitt, wenigstens eine beträchtliche Trennung durch ein Zwischenspiel statthaben müssen: auch hier verlangt es die

Handlung. Uebrigens findet sich auch in dieser ganzen Scene viel Gutes. — Der über das Ganze entscheidende Spruch: Geduld, Geduld, wenn's Herz auch bricht etc. hätte weit mehr hervorgehoben, und ehe feyerlich, nicht, wie hier geschehen, wild und lärmend, genommen werden müssen. —

Um dem mit Recht geschätzten Componisten von allen Seiten Recht wiederfahren zu lassen, bemerken wir noch Folgendes. Das Werk ist zwar jetzt erst durch den Musikhandel in Umlauf gebracht, (ob auch jetzt erst gestochen, wissen wir nicht,) höchst wahrscheinlich aber eine seiner Jugendarbeiten. Die ganze Construction desselben führt auf eine Zeit, wo der Künstler in der Stunde der Begeisterung, noch gleichsam ein Raub des Einzelnen, das Ganze aus dem Auge verliert, und, um des Guten ja nicht zu wenig zu thun, desselben bey weitem zu viel thut; nicht wenige Schwächen in Ansehung dessen, was mehr allgemeine, als musikalische Bildung verlangt, bestätigen es, und die Nummer 12 auf dem Titel, da wir doch schon eine No. 40 von Hrn. T. kennen, scheint es ausser Zweifel zu setzen.

Das Werk ist nicht zum besten gestochen, aber mit einem grossen Titelkupfer, von dem wackern Bergler gut erfunden, und noch weit besser gezeichnet, wirklich geziert. Dieser Künstler ist auch einer von denen, die, weil sie nicht aus ihrem deutschen Vaterlande gekommen, und keinen Lärm von sich selbst gemacht haben, bey weitem nicht nach Verdienst gekannt und hervorgezogen worden sind! —

Kurze Anzeigen.

Six Airs variés ou Etudes pour le Violon, av. accomp. d'un second Viol. par P. Baillot. Oeuvr. 12. Leipz. et Berlin, au Bureau des arts. (Pr. 20 Gr.)

Mit diesen sechs variirten Arien, die man auch mit allem Rechte *Etudes* nennen kann, macht Hr. B. nicht nur den vorzüglichern Violinisten, sondern auch besonders denen, welche erst gewisse Grade von Fertigkeit auf diesem Instrumente erreicht haben, ein sehr schätzbares Geschenk. Letzteren werden sie schon deshalb sehr willkommen seyn, weil sie nicht mit zu grossen Schwierigkeiten überladen sind. Ein jedes Thema ist vier-, fünf- und mehreremale sehr angenehm und sich treu bleibend verändert, und die Variation mit Doppelgriffen bey einem jedem derselben als eine vorzügliche Uebung anzusehen. Auch die darin befindlichen Stricharten haben manches Eigenthümliche und Empfehlenswerthe. Ref.n haben besonders das 1ste, 5te und 6te Thema mit deren Ausführung gefallen. Der Stich ist zwar ziemlich deutlich, jedoch hin und wieder nicht ganz correct.

Trio pour Violon princip., Violon et Basse, comp. par Hus-Desforges. Oeuvre 16. (arrangé d'après un Trio de Violoncelle.) Offenbach, chez André. (Preis 2 Fl.)

Der Hr. Verf., der, so viel Ref.n bewusst, eigentlich ein ausgezeichneter Violoncell-Spieler ist, und für dieses Instrument schon Manches geschrieben hat, liefert gegenwärtig ein, ursprünglich für das Violoncell componirtes, aber hier für die Violin arrangirtes Trio. Wenn es gleich nicht unter die gelungensten Arbeiten zu zählen seyn dürfte, so wird es doch manchem Violinspieler nicht unangenehm seyn, besonders in Hinsicht des ersten Satzes, der, bey vieler Melodie, wol unstreitig der beste, übrigens aber nicht ganz frey von Reminiscenzen ist: denn in der ersten Hälfte desselben erinnert man sich lebhaft an Rode's Concert aus D moll. Warum der Hr. Verf. dem Adagio $\frac{3}{8}$ Takt vorgezeichnet hat, kann Ref. nicht einsehen, da der $\frac{3}{4}$ Takt nicht nur aus der Structur des ganzen Satzes überhaupt, sondern auch ganz besonders aus dem 6ten bis 8ten Takte der 9ten Seite, deutlich und klar hervorgeht.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. IX.)

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. № IX. 1813.

Pränumerations-Anzeige

des

sämmtlichen Symphonien in Partitur

von

Louis van Beethoven.

Schon lange war es der allgemeine Wunsch aller gebildeten Musikliebhaber, die Beethovenschen genialischen Symphonien in Partitur gestochen zu haben.

Unterzeichnete Musikhandlung ist daher gesonnen, diesem Wunsch zu entsprechen, und die sämmtlichen Symphonien des Herrn Louis van Beethoven in einer Prachtausgabe in Partitur herauszugeben.

Durch dieses Unternehmen hofft man ersteren einen vielfachen Genuss, letzteren ein weites Feld für ihre musikalische Kenntnisse zu verschaffen.

Da die Grösse der Symphonien zu sehr verschieden ist, um einen gleichen Preis halten zu können, so wird immer bey der Herausgabe einer Symphonie bemerkt, was von der folgenden der Pränumerations-Preis seyn wird.

Der Anfang wird mit der Symphonie, Op. 20, Leipziger Ausgabe, gemacht. Der Pränumerations-Preis davon ist 3 Fl. 30 Xr. rheinisch, oder 2 Rthlr. sächsisch. Der gewöhnliche Ladenpreis ist ein Drittel höher.

Wer auf 6 Exemplare pränumerirt, erhält das 7te frey. Die Pränumeration bleibt bis Ende December offen.

Alle Geldsendungen und Bestellungen bittet man sich portofrey aus. Ohne Vorausbezahlung werden keine Exemplare verabfolgt.

Jede solide Buch- und Musikhandlung nimmt darauf Bestellungen an.

Mayntz, den 20ten August 1813.

B. Schott,
Musik-Verleger.

Für Deutschland hat Hr. Friedrich Hofmeister in Leipzig die Commission übernommen, an welchen daher alle Bestellungen zu richten sind.

Pedale, mit dem Fortepiano-Ton

Eine neue Erfindung.

Da schon verschiedene Musikfreunde bey mir nachgefragt haben, ob man nicht Pedale mit dem Tone eines Fortepiano bey mir haben könnte, so zeige ich hierdurch an, dass Fortepiano-Pedale von ausserordentlich gutem Tone, bis jetzt einzig ihrer Art, von mir erfunden worden sind, welche sich sehr bequem hinter jedes tafelförmige Fortepiano oder Klavier stellen lassen, beständig vorräthig, und nach Verhältniss ihrer Güte und Eleganz um die billigsten Preise bey mir zu haben sind. Jedoch muss ich noch bemerken, dass diejenigen auswärtigen Liebhaber, welche Pedale zu haben wünschen, aber schon eigene Fortepiano besitzen, mir die Breite ihres Instruments anzeigen, damit ich demselben eine passende Pedal-Tastatur anlegen kann. Andere Liebhaber hingegen, welche sich nicht mit Fortepiano versehen sind, können auch diese Instrumente, sowol mit englischem als Wiener Mechanismus, wozu schon die Pedale eingerichtet sind, bey mir haben.

Tungeda, bey Gotha, den 28sten August 1813.

Johann Christian Schleip,
Instrumentenmacher.

Zur Empfehlung dieser Pedale, die mir Herr Schleip, um mich mit seiner Erfindung bekannt zu machen, gezeigt hat, kann ich mich nicht enthalten, hiermit öffentlich zu bezeugen, dass sich nicht nur das, was er in obiger Anzeige von dieser Erfindung gesagt hat, wirklich so verhält, sondern dass auch die von diesem talentvollen Künstler gearbeiteten Instrumente meine Erwartung übertroffen haben.

Karl Gottlieb Umbreit,
Organist zu Sonneborn.

Anzeige.

Um den Wünsche mehrerer Freunde der musikalischen Literatur zu erfüllen, zeigen wir denselben an, dass sie noch bis Ende dieses Jahres mit 8 Thlr. sächsisch bey uns und bey allen resp. Postämtern, Buch- und Musikhandlungen auf Gerbers neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler, 4 Bände in gr. 8. pränumeriren

können, und dass ihre Namen sodann dem 4ten Bande, der in den ersten Tagen des künftigen Jahres ausgegeben wird, noch angedruckt werden. Sammler erhalten das 6te Exemplar frey. Auch sind noch ausführlichere Ankündigungen dieses klassischen Werks bey uns zu haben.

Leipzig, im October 1813.

A. Kühnel. Bureau de Musique.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Gyrowetz, A. Romanze a. d. Augenarzt: Es schmolz der Schnee etc. f. Pforte No 1 ... 4 Gr
— Romanze: die Ruh ist wie verschwunden ... 4 Gr
Haidet, A. 6 Gesänge mit Begleit. des Pianoforte. Op. 80 ... 18 Gr
— an die Laute, mit Begleit. d. Pforte ... 4 Gr
— die Propheten der Natur, mit Begleit. des Pianoforte ... 4 Gr
— Lieder von Aug. Kuhn, mit Begleit. des Pf. 2s Heft. Op. 38 ... 16 Gr
Catel, die Bajadere, gr. Oper in 3 Acten, vollständiger Klavier-Auszug 1r Act ... 3 Thlr 8 Gr
— D° D° D° 2r Act ... 3 Thlr.
Moeus, J. W. S. Elegie auf ein Landmädchen von Hölty, f. Pforte ... 12 Gr.
Tomascheck, W. Lenore von Bürger, mit Begleit. des Klaviers. Op. 12 ... 2 Thlr. 12 Gr
Boieldieu, Romanze a. d. Oper: Johann von Paris f. Pforte ... 6 Gr
— Arie a. d. Oper der Ritterschaft Zeerde ... 6 Gr
Gerckow, C. komisches Terzett: die belauschten Liebenden, f. Sopran, Tenor und Bass, oder 2 Tenöre und Bass ... 8 Gr
Denel, F. Recitativ ed Aria per il Soprano con acc. de l'Orch. (Dunque mi lascie ciel) ital. und deutsch ... 1 Thlr
— Recitativ ed Aria per il Tenore (Ah che incertezza amara) con acc. de l'Orch. ital. und deutsch ... 1 Thlr.
Eisenhofer, F. X., 6 gesellschaftliche Gesänge f. 2 Tenor- und 2 Bassstimmen 3° Lieferung. Op. 4 ... 1 Thlr

Spanisches Lied mit Begleitung des Pianof. ... 4 Gr
Il Padre Francesco, italienisches Lied mit Pianoforte-Begleitg ... 4 Gr
Duettino coll accomp. de Pforte ... 2 Gr

Wilms, J. W. Sonate p. Pforte avec Violon obligé. Op. 29 ... 22 Gr
Haydn, J. Symphonien f. Pforte eingerichtet von C. D. Stegmann, No 10, 11, 12, 13, 14 ... à 18 Gr
Schmitt, Al. 2 Marches p. le Pforte à 4 mains Op. 10 ... 10 Gr.
Wanhall, J. B. Variations faciles sur un thême de l'Op.: des Lügner et sur une walse pour Pianoforte ... 10 Gr.
— Tema con 6 Variazioni p. 2 Portepiano ... 8 Gr.
— 12 leichte und angenehme Stücke (das vorzüglichste Ton- und Taktarten mit Bezeichn. der Fingersätze) ... 8 Gr
— Fantasie facile p. le Pforte ... 8 Gr
— Thême av. 6 Variations faciles et agréables p. le Pforte ... 8 Gr.
— 8 Variations p. le Pforte sur la danse favorite de Cendrillon ... 10 Gr
— 7 Variations p. le Pforte sur la Romance favorite de l'Op. Cendrillon ... 10 Gr.
— 8 Variations sur un thême de l'Op.: der Augenarzt ... 6 Gr
— Thême av. 7 Variations caractéristiques p. le Pforte No 6 ... 8 Gr
Ries, Ferd. gr. Septuor p. le Pforte, Clarinette, 2 Cors, Violon, Vcelle et Contre-Basse. Op. 25 ... 2 Thlr 8 Gr.
— gr. Quintuor p. le Pianof., 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 25 ... 2 Thlr.
Köhler, II Sonate p. le Pforte et Flûte d'une exécution facile. Op. 93 ... 10 Gr
Schmitt, Al. 2 Marches p. Pforte à 4 mains ... 10 Gr.
Weyloschek, A. 9 Variazioni sopra un tema de l'Op.: Amor p. le Pforte ... 8 Gr.
Gelius, J. Sonatine facile p. le Pforte à 4 mains. 8 Gr

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten October. N°. 42. 1813.

RECENSION.

Ueber D. Martin Luthers Verdienst um den Kirchengesang, oder Darstellung desjenigen, was er als Liturg, als Liederdichter und Tonsetzer zur Verbesserung des öffentlichen Gottesdienstes geleistet hat. Nebst einem, aus den Originalen genommenen Abdrucke sämmtl. Lieder und Melodien Luthers, wie auch der Vorreden zu seinem Gesangbuche. Von August Jac. Rambach, Prediger zu St. Jacob in Hamburg. Hamburg, bey Bohn. 1813. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Von Zeitschriften, welche sich ein einzelnes Feld der Wissenschaft oder Kunst zum Anbau erwählt haben, kann man mit Recht verlangen, dass sie die bedeutenderen Erzeugnisse desselben ausführlicher und genauer anzeigen, als andere, welche das ganze Gebiet zu umfassen bemüht sind: und so sey denn auch der hier genannten Schrift, die, unter den wenigen, welche seit einigen Jahren über Musik und ihre Angelegenheiten erschienen sind, allerdings zu den bedeutendern gehört, — es sey ihr der Raum nicht zu spärlich zugemessen, zumal da sich voraussetzen lässt, der Gegenstand interessire wol jeden unsrer Leser, wenn auch den einen mehr, den andern weniger.

Den Inhalt des Buchs im Allgemeinen giebt schon der Titel an; und wiewol zuzugestehen, dass über alle Theile desselben schon öfters, zuweilen auch gründlich und anziehend, gesprochen worden ist: so hat man doch auch hinzuzusetzen, dass sie noch nirgends so umfassend, ja meistens so erschöpfend, in der Zusammenstellung und in der Betrachtung, behandelt worden sind. Schon eine solche Zusammenstellung, die sehr verschiedenartige Kenntnisse, reiche Belesenheit und vielen Fleiss voraussetzt, würde Dank verdienen, wenn auch der Verf. nicht so vieles Eigene und Schätzbare hinzugethan hätte, als er gethan hat. Wir folgen ihm Schritt vor Schritt durch das Buch: verweilen aber, wie es der Zweck unsrer Blätter verlangt, nur bey dem, was die Musik näher angeht.

Der *erste Abschnitt* schildert Luthern als *Liturgen* überhaupt. Erst wird der Einfluss der Reformation auf die Veränderung der Liturgie im Allgemeinen, wenigstens kurz berührt, und dabey nicht übersehen, was eben so wahr, als folgenreich ist — dass die *Persönlichkeit* dieser Männer auch auf diesen Theil ihres Werks unverkennbaren Einfluss zeigte. Gewiss, hätte Luther (um hier nur bey ihm stehen zu bleiben,) nicht selbst Musik verstanden, hätte er nicht einen echten, schönen Sinn für diese Kunst gehabt, ja, wäre er nicht selbst ein braver, kunstgerechter Sänger gewesen: er hätte, was er für den Kirchengesang geleistet, nicht nur nicht leisten können, wie sich das von selbst versteht, sondern höchst wahrscheinlich auch nicht leisten mögen, wie das Beyspiel anderer Reformatoren, jener und auch unsrer Zeit, hinlänglich lehrt. — L. war also zur Verbesserung der Liturgie von dieser Seite ganz vorzüglich geschickt: er war es aber auch von den andern erforderlichen, wie denn der Verf. erweiset. Er theilet, gewissermassen als Einleitung zur Betrachtung von L.s Ansicht des Kirchengesanges, dessen Ansichten der Liturgie und des Werths des öffentlichen Cultus überhaupt mit, und zwar — wie auch in der Folge überall — mit Belegen von trefflichen und treffenden Stellen aus L.s Werken, oder aus andern gleichzeitigen, historischen Quellen. Es verdient gleich hier bemerkt zu werden, dass der Verf. nirgends Andern nachschreibt, sondern überall die Quellen aufsucht, und die Hauptstellen selbst mittheilt, wodurch denn sein Buch zugleich als historische Sammlung über jene Gegenstände Werth bekömmt. — Aber störte L.n bey der Ausführung seiner Ideen in Hinsicht auf Liturgie nicht, was ihn sonst wol hin und wieder störte: sein rascher Eifer, sein ihn selbst hinreissender Enthusiasmus? Keinesweges! vielmehr verfuhr er kaum

irgendwo so bekannter, milde, bescheiden, schonend und weise, als eben hier — was nicht nur unwidersprechlich erwiesen, sondern auch recht gut und genügend erläutert wird. Seinen Grundsatz, dem er hier unverrückt treu bleibt, spricht L. selbst also aus: „Man muss in Sachen, die da frey und nicht noth sind, das Auge halten auf des Nächsten Krankheit; viel davon predigen, dass die Gewissen erst frey werden, aber nicht darein fallen, die Gewissen sind denn zuvor frey, dass sie folgen mögen." — Was nun L., den Kirchengesang betreffend, wirklich leistete, das kömmt auf die drey Punkte heraus. Er ordnete den öffentlichen Gottesdienst überhaupt, mithin auch in Hinsicht auf Gesang, zweckmässiger; er führte, nebst den besten ältern, neue, deutsche, und durchaus bessere Lieder ein; er bereicherte und verschönte die Singweisen.

Indem der Verf. sich anschickt, diess in seinem ganzen Umfange zu betrachten, stellt er erst, mit vieler Umsicht und Sorgfalt, L.s Schriften und Aufsätze, die, und in so fern, sie den Kirchengesang betreffen, zusammen, und beschreibt sie kurzlich, dann schildert er das Verhältnis der lutherischen liturgischen Anordnungen zum alten Ritus — L. war mit mehrern alten Kirchengesängen allerdings unzufrieden, und wer musste ihm nicht Recht geben, wenn man sie kennen lernt: an den wahrhaft guten unter ihnen aber, mochten sie lateinisch oder deutsch seyn, hatte er sein herzliches Wohlgefallen, äusserte dies laut und geflissentlich, trug auch Sorge, dass sie, so viel an ihm lag und mit seinem obigen Grundsatz bestehen konnte, doch ja beybehalten würden. So hat er uns z. B. die herrlichen Lieder mit ihren *unübertroffenen* Melodien: Nun kommt der Heiden Heiland — Gelobet seyst du, Jesu Christ — Mitten wir im Leben sind — gerettet; und es liegt wenigstens an ihm nicht, sondern an den Verfassern mehrerer neuer Gesangbücher, wenn durch ihre erkalteten, gereimten Lebensregeln, diese Lieder und durch ihre ewigen: Wer nur den lieben Gott lässt walten — und: Ich singe dir mit Herz und Mund — diese Melodien, beym Volke in Vergessenheit kommen. L.s Kritik über mehrere uralte, besonders über altdeutsche Kirchenlieder wie sie hier mitgetheilt wird, ist eben so naiv und herzig, als sie von wahrem Sinn für Poesie und Kunst zeugt —

Der Verf. gehet nun ins Einzelne und beschreibt erst L.s neue Ordnung des Gesanges bey der Messe — das heisst hier, bey dem ganzen Hauptgottesdienste des Sonntags und Feyertags Vormittags. Bekanntlich ist sie, diese Ordnung, von der alten wenig verschieden, und nur später durch Andere, ohne Noth und Gewinn, öfters abgeändert worden. (Seit einigen Jahren hat man — es sey erlaubt, dies hier mit Ruhm und Dank anzuführen — in der Thomaskirche zu Leipzig L.s Ordnung bey der Haltung des heil. Abendmals, bis auf einige unbeträchtliche Nebendinge, zurückgerufen; und es ist gewiss fast unmöglich, das viel Feyerlichere, Rührendere und durchaus Zweckmässigere derselben vor den andern Ordnungen nicht zu verkennen, nicht zu empfinden.) — So liess L. auch die Ordnung des täglichen Gottesdienstes im Ganzen bestehen, nur dass er sie abkürzte und dazu benutzte, die Jugend und den gemeinen Mann mit der Bibel näher bekannt zu machen. Was er bey besondern religiösen Feyerlichkeiten verordnete, ist trefflich. Wer kann es z. B. anders finden, wenn er bey Begräbnissen räth, doch nicht immer nur mit „Trauerliedern und Leidgesängen" die Betrübten noch mehr zu betrüben, sondern tröstliche Lieder anzustimmen, „von Ruhe, Schlaf, Leben und Auferstehung der verstorbenen Christen, damit der Glaube gestärkt und die Leute zu rechter Andacht gereizt werden möchten." — Der Verf. setzt die Vorzüge des luther. Rituals vor dem ältern vornämlich in folgende Punkte: der sonst, einige Stunden lange Gesang wurde abgekürzt und die Predigt mehr hervorgehoben; bey den Gesängen wurde freyere Wahl und nähere Bestimmung derselben für den besondern *Zweck* der jedesmaligen Andacht verstattet, die deutsche Sprache wurde dabey eingeführt. Diese Punkte werden nun im Einzelnen weiter durchgegangen.

Es gab nämlich allerdings lange vor Luther'n schon *einzelne* deutsche Kirchengesänge, und man bediente sich ihrer auch bey'm öffentlichen Gottesdienste aber nur selten, und blos gleichsam *commendo*; auch waren diese Lieder grossentheils, wie aus mehrern noch vorhandenen bewiesen wird, abgeschmackt und selbst lächerlich, wenigstens mussten sie so erscheinen seit der Zeit, als durch Verbreitung der alten, classischen Literatur der Geschmack veredelt und dem Verstande, in Hinsicht auf Religion und Cultus, sein Recht wieder vindicirt worden war.

Luther ermunterte nun Dichter und Musiker wiederholt und dringend, dem Bedürfniss abzuhelfen, weil er sich selbst erst „dem Werk nicht gewachsen"

fühlte. Blosse Uebersetzung lateinischer Gesänge mit beybehaltenen Melodien genügte ihm nicht, indem sie doch nicht „eine recht deutsche Art“ hätte, nicht „recht artig, noch rechtschaffen lautete.“ „Es muss beyde, Text und Noten, Accent, Weise und Geberde (äussere Form) aus rechter Muttersprach und Stimme kommen“ — schrieb er. In den neu gedichteten Kirchenliedern mussten „die neuen Wörterchen vom Hofe“ wegbleiben, „alle Worte ganz schlicht und gemein, doch aber rein und geschickt herauskommen.“ Da er nun von andern Dichtern und Musikern nicht nach Wunsch genug unterstützt wurde, da er auch in manchen Stunden und bey mancher besondern Gelegenheiten dem Drange seines Geistes nicht widerstehen konnte: so machte er sich selbst dran, und schrieb Gedichte und Melodien. Was er nun in beyden wirklich leistete, das wird vom Verf. weiter unten ausführlich gezeigt und dargelegt. —

Was L. selbst verfasste und von Andern erreichte, das wurde schnell und vielfach bekannt gemacht. Der Verf. gehet diese Sammlungen mit sorgsamer Kritik durch: zuerst das sogenannte eleesche Gesangbuch, nicht von Luther herausgegeben, sondern eine schlechte Compilation des Buchdruckers, dann das sehr schätzbare Gesangbuch Walthers, des kurfürstl. sächsischen Kapellmeisters, zunächst für Sänger und Chorschüler, woran bekanntlich Luther sehr nahen Antheil nahm. (Das Werk ist in vier Quartbänden in Stimmen gedruckt. Die erste Auflage ist verloren; die zweyte noch vorhanden, wiewol vollständig sehr selten. Sie enthält 59 deutsche und 50 lateinische Gesänge.) Hierauf folgt die Beschreibung und Beurtheilung der andern, bis zu Luthers Tode erschienenen Gesangbücher, wobey man von manchem sehr seltenen, so viel uns bekannt, zuerst ausführliche Nachricht erhält. —

Es war schon oben erwähnt, dass Luther, neben dem deutschen, auch den lateinischen Kirchengesang beybehielt. Warum that er das? Anfangs, antwortet der Verf., aus Behutsamkeit, um nicht zu vieles Alterthümliche und Hergebrachte auf einmal zu ändern; denn, aus Anerkennung des wahrhaft Guten in nicht wenigen lateinischen Gesängen; (vortrefflich gedacht und originell ausgedrückt ist hierüber die Stelle aus einem Briefe Luthers an Buchholzer in Berlin, S. 82 folg.) auch aus Sorge, durch „Neuerung“ die öffentliche Kirchentrennung nicht noch dringender und entschiedener zu machen. Luther konnte auch wirklich jene lateinische Gesänge um so eher beybehalten, da sie durch die damals eingeführten deutschen sehr beschränkt wurden, und da in den Städten, von denen hier allein die Rede ist, bey den nur einigermassen Gebildeten einige Kenntniss des Lateinischen für den Hausbedarf damals eben so vorauszusetzen war, wie jetzt der Französischen. Noch ein Moment für die Beybehaltung lateinischer Texte war aber bey Luther, wie noch jetzt bey uns, „die viele feine Musica und Gesang, so auf sie verfertigt worden.“ Er giebt dies in seiner Schrift, „deutsche Messe,“ selbst mit an. Doch entscheidender, als alles, wirkte wol der Mangel an hinreichenden deutschen Kirchenliedern. In der reichsten der Sammlungen, welche noch zu Luthers Lebzeiten erschienen, in der papstischen, sind kaum hundert deutsche Lieder, die in den Kirchen gebraucht werden konnten — was, wenigstens damals, wo man der grossen Abwechselung in lateinischen Gesängen gewohnt war, und wo mehr öffentliche, gottesdienstliche Versammlungen gehalten wurden, als jetzt, nicht ausreichen und genügen wollte.

Bey diesen lateinischen Gesängen behielt L. nun durchaus auch die alten, kräftigen Choralmelodien bey. „Die sonderbare und durchaus unpsychologische Ansicht mancher neuern Liturgen — sagt der Verf., S. 95, — die den Werth der kirchlichen Gesänge allein nach ihrem Inhalte beurtheilen, und die Melodie als blosse Nebensache betrachteten; diese sonderbare Ansicht, die in dem evangelischen Kirchengesange zu unsern Zeiten so viel Unheil angerichtet, und was auf der einen Seite an Verbesserung gewonnen, ihm auf der andern grossentheils wieder geraubt hat, (Ja wol!) lag gar nicht in dem Geiste der Zeit, welcher L. angehörte, und sie konnte am allerwenigsten die Ansicht eines Mannes seyn, der ein so tiefes Gefühl, und so viel Sinn für die Tonkunst insbesondere hatte, als er. Eben dieses Gefühl und dieser musikal. Sinn schützten ihn, zum grossen Gewinn für den evangelischen Gottesdienst, gegen die Verirrung, zu welcher sich manche andere Reformatoren seiner Zeit, ähnlich den einseitigen Aufklärern unserer Tage, durch ihren Verbesserungseifer hinreissen liessen, indem sie mit den, ihres Inhalts wegen verwerflichen Gesängen zugleich den ganzen, herrlichen Melodienvorrath der alten Choralgesänge verwarfen, nicht anders, als ob auch in den unschuldigen Tönen und Noten Ketzerey stecke.“ Diese Letztere trifft nun wol jene

unsre Zeitgenossen nicht, sondern vielmehr — sie wissen in dieser Hinsicht nicht, was sie thun. Darum mag es ihnen auch der Himmel vergeben; wir aber können's nicht. — Luther behielt sogar manche, dem Inhalte nach nicht vorzügliche, ursprünglich lateinische Gesänge ausdrücklich ihrer schönen, rührenden Melodien wegen bey. Der Geist Gottes, so in den Noten stecket, wird ihrer Schwachheit aufhelfen — schreibt er einmal. War der Text geradezu schlecht, so legte er bessern, deutschen unter, und wünschte dabey auch, man möchte bey besonders feyerlichem Gottesdienste Chor und Gemeinde singend wechseln lassen — welchen Wunsch bekanntlich die hältere, geschmacklosere Folgezeit zu erfüllen vergass, und nur einige der neuesten Liturgien, mit vollem Grund der Wahrheit, als vorzüglich und aufs edelste wirksam, von neuem empfohlen haben, ohne dass jedoch bisher davon noch eben Gebrauch gemacht worden ist. (In Leipzig geschiehet es nur bey der feyerlichen Confirmation der Catechumenen, und mit tiefer, unwiderstehlicher Wirkung.) So sollte z. B. auch L.s deutsches *Te Deum* (Herr Gott, dich loben wir —) nicht, wie es, eintönig genug, zu geschehen pflegt, sondern als feyerlicher Wechselgesang des Chores und der Gemeinde, die Hauptstellen durch Trompeten- und Paukenschall hervorgehoben, vorgetragen werden. —

Luther erhielt aber den Choralgesang nicht nur: er verschönerte und vervollkommnete ihn auch. Singunterricht war ihm, was das freylich auch schon früher erkannt worden, ein wesentlicher Theil des Schulunterrichts; die Einrichtung der schon bestehenden, aber sehr ausgearteten Singchöre verbesserte er, führte bey ihnen den regelmässigen, vierstimmigen Gesang ein, nach Walthers Choralbuch, das er selbst in der Folge mit einigen vierstimmigen Melodien seiner Composition vermehrte; und die Figuralmusik, die er üppig und zum Theil abgeschmackt fand, beschnitt er, und führte sie, so weit er's vermochte, in die gehörigen Gränzen zurück, ohne jedoch, wie Carlstadt und Andere, sie verdrängen zu wollen. „Die Musica soll nirgends lieber bleiben, als im Dienst dessen, der sie gegeben und erschaffen hat;" man sollte auch in dieser Hinsicht „Gottes Wort in allen Ehren halten, und fort und für aber, es sey auf Orgeln, oder auf Symphonien, (mit Instrumental-Begleitung,) was für Instrumente es wolle, wie wir sehen, dass der liebe David gethan hat." Das war

seine Meynung. Seine Compositionen werden in der Folge noch besonders betrachtet. —

Der *zweyte Abschnitt* stellt uns Luther'n als *Liederdichter* dar. Da dieser Abschnitt wenigstens nicht zunächst mit der Bestimmung unsrer Blätter zusammenfällt, so begnügen wir uns mit einer kurzen Anzeige des Inhalts, und mit der Versicherung, dass der Verf. auch ihn gründlicher, vollständiger und überhaupt befriedigender abgefasst habe, als noch irgendwo geschehen ist.

1) Chronologisches Verzeichniss der Lieder L.s. 2) Betrachtung derselben nach ihrer Eintheilung in ursprünglich und altdeutsche, von L. verbessert, in aus dem Lateinischen übersetzte oder frey bearbeitete, in Stellen der Bibel, metrisch oder prosaisch übersetzt; und in Originallieder. Hierbey kommen 3) zur nähern Untersuchung: die Wahl des Stoffs zu denselben, die Auswahl der verdeutschten Gesänge; die Vorzüge der Lieder L.s in Absicht auf poetischen Geist und Sprache, (auch dies ist mit Einsicht, Geschmack und Unparteylichkeit ausgeführt;) der Beyfall, den sie in und ausser der evangelischen Kirche gefunden, und die Veränderungen, die man in neuern Zeiten damit vorgenommen hat.

(Der Beschluss folgt.)

Miscellen.

1.

Man kann unnatürlich-einfach, ausdrucksvoll, und besonders eintönig lernen, wenn man sich nicht an den schwierigen Kunsten des Contrapuncts satt und müde studiert hat. Nur aus reichem Magazin lässt sich ein Cabinet anlegen. Ob Einer gründliche, tiefe Einsicht in alles das habe, was zu seiner Kunst gehört, das lässt sich aus seinen Werken leicht heraus erkennen. Selbst in seinen leichtesten, flüchtigsten Compositionen kommen, besonders Bassnoten vor, denen man es sogleich ansieht, es könne sie kein oberflächlicher Harmoniker geschrieben haben. — Ueberhaupt erkennt man seinen Mann vornämlich am Basse. Und wahrlich, was ist es auch Schönes und Würdiges um einen kräftigen Bass! wie geht er allem, was über ihm ruht, Leben und Bedeutung! — Man muss lange gute Musik gehört haben, um in ihr inneres Wesen einzudringen. Das gemeinere Ohr bemerkt nur das

herrschenden Gesang; das mehr gebildete etwa eine secundirende Stimme; aber das wahrhaft gebildete findet im Basse alle Töne der Oberstimmen wieder, den eigentlichen, innern Zusammenhang derselben, und den Hauptcharakter des Ganzen, vorausgesetzt, er, der Bass, ist geschrieben, wie er seyn soll.

2.

Lasst den Muth nicht sinken, junge Koestler! Freylich wird, selbst wenn die Natur euch alles verlieh, um Meisterwerke hervorzubringen, dennoch eure Phantasie lange Zeit unstät und aufs Gerathewohl umherschweifen, bis sie endlich, wie durch einen Glücksfall, auf Effecte stösst, und dahin gelangt, diese ganz nach freyem Willen anzulegen. Man muss sich erst durch einen ungeheuern Kreis bizarrer und unzusammenhängender Ideen durchgearbeitet haben, die sich, so oft man sie verwirft, doch immer wieder einfinden, bis man endlich dahin kömmt, das Rechte, und was eben da, wo es steht und stehen soll, wahren Effect machen muss, zu treffen. — Indessen giebt es auch für jeden von euch einen Gränzpunkt, selbst im Vortrefflichen, über welchen ihr nicht hinauszustreben dürft. Ein, meistens mehr empfundenes, als klar gedachtes, geheimes Bewusstseyn des Genies eurer Fähigkeit muss euch sagen, wie weit ihr gehen könnt: da bleibt stehen, und überlasst Andern das Weitergehen, denen es besser gelingt. Ich will eigene Regel nicht auch allen Gattungen, Schreibarten etc., die in ihrer Art vortrefflich sind, sondern bleibt bey denen, wozu ihr gemacht seyd, auch wenn sie nicht die höchsten sind. Wollet nicht alle, z. B. Mozarte, Beethoven, Cherubini werden, wenn euch die Schwungfedern dazu nicht lang genug gewachsen sind. Dieser Entschluss ist zwar nicht schmeichelnd: doch hat er etwas Beruhigendes, sich sagen zu können: du hast verständig gehandelt und einen guten Gebrauch von dem gesunden Urtheil über dich selbst gemacht. Auch wird der Erfolg, dass ihr nun wahrhaft Gutes, nur nicht in jenen Regionen, liefert, euch für das Aufgegebene trösten und die Anerkennung eures Verdienstes euch belohnen, statt dass ihr sonst doch vergebens ringt, höchstens ein paar erträgliche Nachahmungen liefert, welche eine ganz kurze Zeit einiges Interesse erregen können, dann aber als Nachahmungen erkannt und vergessen werden müssen, und, was schlimmer als alles ist, ihr selbst euch dann als blosse Nachahmer fühlt und nun nichts anders mehr hervorzubringen im Stande seyd. Und dies zu fühlen, ist das peinigendste, und ertödtet vollends allen eigenen Geist.

3.

Wenn uns ein Componist von der Bühne zu sehr heftigen, leidenschaftlichen Worten allzumelodischen Gesang hören lässt, so sage man: Hier musste er blos declamatorisch singen lassen, und das Orchester sollte alles ausdrücken, was damit möglich ist — sollte dies schon vorher andeuten, und das Ganze müssen gewissermassen pantomimisch seyn. Wenn er hingegen zu Worten mehr gemessener, wenn auch lebhafter Empfindung einen trockenen Gesang geschrieben, und dem Orchester, wenn auch noch so viele und noch so künstliche Arbeit gegeben hat: so wird er seinen Zweck doch allemal verfehlen. Wie, möchte man denn dem Sänger sagen — du lässest dich durch das Orchester ersetzen? du bist voller Empfindung und giebst nichts davon heraus? Ich höre zwar das Orchester ungefähr sagen, was du nicht sagst, sondern blos ankündigst: aber bist du denn ein Kind, dessen Empfindungen sein Praeceptor erst auslegen muss? Verstehst du deine eigne Sprache nicht, da du eines Dollmetschers bedarfst? Dein Orchester ist voll Feuer, Bewegung und Kunstgeläufigkeit: aber warum spielt es deine Rolle? Spiele du die deinige: denn kann ich mit dir empfinden: so wahrlich nicht! —

4.

Die Fruchtbarkeit eines Instrumentalcomponisten scheint mehr zu bewundern, als die, eines dramatischen, indem jener seine Ideen gleichsam aus Nichts ziehet, oder aus einem blos unbestimmten Gefühl, indess dem andern Gedanken und Worte gegeben sind, wodurch er auf bestimmte Ideen geleitet wird: allein es ist zwischen beyden noch ein wesentlicher Unterschied. Jener kann in aller Freyheit seines Geistes schaffen, was und wie er's will; alles ist recht und gut, wenn es nur ein schönes Ganze ausmacht: dieser aber muss sich jedesmal nach dem besondern Genre seines Gedichts und nach den jedesmaligen Handlung richten: muss sich nach nach der prosodischen Beschaffenheit

seines Textes und mehrern andern Umständen bequemen, wodurch seine Arbeit viel schwieriger wird. Indem er seine Musik genau dem Texte anschmiegt, malt er nach der Natur, und was er hervorbringt, ist sicher und unwandelbar, wie sie, indess die Ideen der Symphonie u. dergl. ins Weite hineingeworfen, und von unbestimmter Bedeutung, wie die Empfindung selbst, sind. Auch ist es offenbar, dass man, ist man nur nicht geradehin geistlos, in der Instrumentalmusik durch blosse Routine und gewandte Benutzung des Herkömmlichen schon ziemlich weit reichen und wirklich bis auf einen gewissen Grad interessiren kann: in der dramatischen Musik aber nicht — den Verständigen nämlich.

5.

Wenn man, um das, wovon unser Gefühl eben durchdrungen ist, musikalisch auszudrucken, nur alte Ideen in sich selber antrifft, die man gleichsam schon vorrathig in sich trug; wenn man fühlt, es liesse sich das wol näher und eigener aussagten, man könne nur nicht darauf kommen, und eben deshalb jene altern und allgemeinern Ideen und Phrasen anwendet: dann wird man gewiss allemal nur etwas Mittelmässiges hervorbringen. Aber wenn plötzlich und unvermuthet, wie einst Minerva aus Jupiters Haupte entsprang, eine Idee sich in unsrer Phantasie von selber zum Leben weckt, und man fühlt, der Gegenstand gehe dadurch in aller Klarheit hervor: dann sagt uns ein Gefühl der Zufriedenheit mit uns selbst, dass wir es nicht besser, als so, machen können. Da müssen wir nun nicht zu viel ab- oder zuthun. Jene innere Stimme muss uns als Inspiration gelten, gegen die wir uns nicht auflehnen sollen. Widerstreben wir ihr aufhaltend, oder meistern wir gar zu viel daran und darum: so drängen wir sie endlich zurück, das geschiehet aber allemal zum Nachtheil unsers Werks.

6.

Wer viel schreibt, muss sichs zur besondern Pflicht machen, stets daran zu denken, ob das, was sich seiner Seele darbietet, nicht schon in andern, eigenen oder fremden Werken vorgekommen sey. Ein Anderer bemerkt das leichter, als der Verfasser, sein Urtheil kann daher von grossem Nutzen seyn. — In einem Werke ächter Begeisterung habe ich indess niemals *wesentliche* Aehnlichkeit mit andern antreffen können; nur etwa einige in ganz Unbedeutendem und Zufälligem. Wenn der Autor wahrhaft von Gefühl durchdrungen gewesen ist, so ist Aehnlichkeit mit andern Werken eigentlich auch kaum möglich, und was so scheinen könnte, ist nicht dafür zu halten. Uebrigens gehört ja auch wenig dazu, ist ein gutes Werk fertig, einige Noten, die an zu bekannte Dinge erinnern könnten, zu verändern oder auszustreichen. — Vor allem aber muss man sich hüten, etwas niederzuschreiben, wovon Einzelnes durch Aehnlichkeit nahe an berühmte Werke erinnert, obgleich sich diese beym Arbeiten unsrer Phantasie am allerersten darzubieten pflegen; theils sind sie zu bekannt, theils ist darin alles an sehr an seiner Stelle, dass es unmöglich ist, ihre Ideen besser anzuwenden. — Eine geringe Kleinigkeit, ein Nichts kann zu Aehnlichkeiten und Reminiscenzen führen; aber mit Aufmerksamkeit, Benutzung des Urtheils Anderer, und Strenge gegen sich selbst, lernt man sich vor ihnen hinaushüten.

7.

Die Opern-Musik ist allemal Unsinn, wenn sie sich nicht mit dem Gedicht gleichsam vermählt, nicht die *Charaktere* fest bestimmt, nicht die *Situation* belebt und verstärkt, wenn sie nicht das *Ganze* verschönt. Sie ist Unsinn, wenn Orchestergeräusch das Verstehen der Worte unmöglich macht, eine eitle Gelehrsamkeit auskramt, wenn sie Worte über die Gebühr wiederholt und ausdehnt, und dadurch eine Empfindung, eine Situation aufhält, die ihrer Natur nach nicht aufgehalten werden durften; sie ist Unsinn, wenn sie nicht jede dramatische Person schicklich sprechen und singen lässt, und sich mehr hervorthut, als es die Person, oder die Lage, worin sich dieselbe eben da befindet, verstattet; sie ist endlich Unsinn, wenn sie nicht in so völliger Uebereinstimmung mit der Poesie ist, dass man, so zu sagen, den Dichter vom Componisten nicht mehr unterscheiden kann. Wir sind noch weit von dem Ziele, das wir suchen, so lange man beym Herausgehen aus der Oper sagen kann: Die Musik hebt das Stück. Dann betrachtet man noch immer die Composition nur als *Concertmusik*, und es ist noch gar nicht die Rede

vom Erfolge des Stücks, *als Drama*. Die meisten Opern sind auch wirklich für mich nichts, als Sammlungen harmonischer Phrasen, die ich besser placirt wünschte. Dem Schüler würde ich dabey sagen: Das und das gewagt mir nicht; aber ich würde es vortrefflich finden, wenn es in dieser oder jener Rolle, in dieser oder jener Situation, vorkäme.

8.

Es hat sich eine Manie eingeführt, die um so gefährlicher ist, je mehr sie auf den grossen Haufen wirkt, und je mehr sich ihr in der neuesten Zeit selbst einige äusserst talentvolle Componisten ergeben haben; ich meyne die Sucht nur *Spectakelmusik*. Widrige Verirrung, die guten Geschmack, Anmuth, Empfindung, Wahrheit, Melodie, ja selbst gute *Harmonie* überflüssig macht! Sind wir nicht sehr auf unserer Hut, so werden wir Ohr und Geschmack des Publicums austrocknen, und wir werden am Ende keine, als Lärmen erregende Componisten haben. Dieses monströse Genre muss den Verfall der musikal. Kunst eben so nach sich ziehen, wie denselben bey den Griechen und Römern die spectakulöse Pantomime nach sich zog. — Wenn man mit dem, was für den *höchsten Effect* aufgespart bleiben sollte, Missbrauch treibt, so kann es nicht anders kommen, als dass man eine Melodie, die sonst sehr angenehm seyn würde, schon nach den ersten Takten selbst unerträglich findet, aus Besorgniss der Langweile wieder zu Pauken, Trompeten und dergl. seine Zuflucht nimmt, und seine Rettung in dem Lärmen sucht, den man nun einmal zu erregen angefangen hat. — Jedesmal, wenn ich mit meinen Mitbrüdern in der Kunst, mit Mehul, Cherubini etc. davon sprach, bezeugten sie mir wegen dieses verderblichen Missbrauchs ihre Besorgnisse für die Zukunft. Sie kommen alle darin überein, dass der harmonische Satz heutiges Tages aufs höchste getrieben sey; dass Sänger und Spieler ungebührlich über alle Gränzen hinausschweifen; dass schnelleres, gewaltsameres Zeitmaas die Musik dem Ohre mehr und mehr unverständlich machen, und ein Schritt weiter uns ins Chaos schleudern müsse. Alles warnet uns also, wieder einen Schritt zurück zur Einfachheit hinzugehen, und wir können ganz sicher seyn, dass diese für uns wieder allen Reiz der Neuheit haben wird, und dass wir sie, wie eine reizende Geliebte, vor der wir eine Untreue zu bereuen haben, noch viel liebenswürdiger finden werden. Die wenigen Versuche, die in den letzten Jahren in dieser Absicht, namentlich von Weigl, in Deutschland gemacht worden sind, könnten diese Behauptung erweisen, wenn sie noch eines Erweises bedürfte. — Lasst uns also von dem Fieber genesen, das, in Künsten, wie in der animalischen Oekonomie, allemal auf Unordnung in unserm Innern hindeutet, und nur alle Gesammtkräfte der Kunst bis auf Situationen versparen, welche den höchsten Grad der Stärke des Ausdrucks erfordern.

(Der Beschluss folgt in der 43sten No.)

Indem diese Bemerkungen, nach *Grétry*, gesetzt werden, lesen wir die Nachricht, dass dieser viel geehrte Veteran der franz. Oper, dieser geistreiche Kunstrichter, und durchaus wackere Mann, in Paris, am 24sten September, im 72sten Lebensjahre, gestorben und den dritten Tag darauf mit vieler Feyerlichkeit beerdigt worden ist. Wenn Correspondenz erst wieder möglich wird, hoffen wir unsern Lesern mehr hierüber zu sagen zu bekommen. Ueber Grétry selbst, seine zahlreichen Werke und wahren Verdienste, seine Schicksale und seinen Charakter, wäre es überflüssig, sich hier weiter zu verbreiten. Seine Werke sind auch in Deutschland wenigstens so weit bekannt, dass jeder Kenner weiss, die besten derselben stellen die nationale, ächtfranzösische Oper so vollständig und so vortheilhaft dar, wie etwa Racine's Tragödien das nationale, ächtfranzösische Schauspiel — weshalb denn auch beyden ein unbedingter, unwandelbarer Beyfall in Frankreich, ein bedingter, minder in Deutschland, und gar keiner in Italien zu Theil werden musste. Seine Schicksale aber erzählt und seinen Charakter verräth G. in seinem rühmlich bekannten Werke: *Memoires, ou Essais sur la Musique*, (2te Ausg. 3 Th., Paris 1797, u. in einem deutschen Auszuge mit vielen Anmerkungen herausgegeben v. Spazier, Leipz. 1800.) einer, für jeden studierenden Musiker und jeden gebildeten Musikfreund, ungeachtet des weitreichen, gern abschweifenden Conversirens des Verf's, eben so angenehmen, als lehrreichen Lectüre. Aus dieser Schrift hat auch Gerber im *neuen Tonkünstlerlexicon* Grétry's Biographie, für seinen Zweck vollständig genug, ausgezogen. So bleibt uns für unsere Leser nichts hinzuzusetzen übrig, als die doppelte Erinnerung, dass sie in ihrem Urtheile über diesen achtungswürdigen Künstler

weder in das ungemessene Lob fast aller französischen, noch in die Herabwürdigung des Meisters durch einige deutsche Journalisten — welches beydes, wie gesagt, darin seinen Grund hat, dass er ganz und allein Franzos war — einstimmen; und dass die studirenden Componisten an ihm, wie an sehr wenigen Künstlern aller Nationen, Wahrheit der Declamation, in Romanzen und andern kleinen Gesängen einen schönen, naiven Naturton, und aus dem Ganzen seiner bessern Opern eine höchstverständige Anordnung derselben *als Dramen*, lernen können.

d. Redact.

KURZE ANZEIGEN.

Trois Duos pour deux Flûtes, comp. par J. Blume. Bonn, chez Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 Cs.)

Drey ziemlich kurz gehaltene, leicht und angenehm ins Gehör fallende Duette, (D G und C dur) die, wie man zu sagen pflegt, concertirend sind, d. h. wo die Melodie beyden Flöten wechselsweise zugetheilt ist. Für zwey, noch nicht sehr weit vorgeschrittene Flötenspieler können sie recht gut zur Uebung, wol auch zur Unterhaltung dienen, und in dieser Hinsicht empfohlen werden; wer aber schon kräftigere Kost nicht und gewohnt ist, für den dürften sie freylich von wenigem Interesse seyn. Als eine etwas auffallende, übrigens aber beynahe unschädliche Nachlässigkeit des Correctors, muss noch gesagt werden, dass in der 2ten Flöte auf der ganzen ersten Seite die Vorzeichnung von A dur steht, obgleich der Satz aus D dur geht, und dass bey der 5ten Clausel der Polacca des zweyten Duetts in beyden Flöten das ♯ vor dem f. in der Vorzeichnung fehlt.

Trois Duos pour deux Violons, composés par M. G. Dam. Leipz. et Berlin, au Bureau des arts. (Pr. 1 Rthlr. 4 Gr.)

Der mittelmässigen Producte giebt es im Gebiete der Musik leider schon so viele, dass man die Vermehrung ihrer Zahl gewiss nur mit Bedauern sehen kann; aber sie haben denn doch gewöhnlich wenigstens *eine* gute Seite, können doch *vielleicht* dem oder jenem behagen — und so breitet man den Mantel der Nächstenliebe darüber und schweigt. Wenn aber dem Publico Geistesfrüchte aufgetischt werden sollen, die *völlig ungeniessbar sind*, dann ist es Schuldigkeit, zu reden. Man macht also einen Jeden auf die obenangezeigten Duetts, als in die letzte Kategorie gehörig, aufmerksam; denn sie sind durchaus leer an guten, desto reicher aber an gemeinen, bis zur Stumpfheit abgenutzten Gedanken; die Führung der Stimmen, so wie die der ganzen Harmonie, ist holperig und unbehülflich, und mehrere Stellen sind ohne allen Zusammenhang und bleiben ganz unverständlich. Wer dieses Urtheil für zu hart halten sollte, wird ersucht, sich selbst zu überzeugen: aber Ref. ist gewiss, dass Niemand, der nur einigen Kunstgeschmack besitzt, bis zum dritten Duette gelangen werde; und nur die Ueberzeugung, dass es Pflicht sey, eine Sache, die man beurtheilen soll, *ganz* zu kennen, konnte den Faden seiner Geduld bis zur letzten Note ausspinnen.

Grande Sonate p. le Pianof., comp. — — par Nicol. Baldenecker. Oeuvr. 15. à Leipzig, chez Kühnel. (Pr. 12 Gr.)

Gross weder in den Ideen, noch in der Ausführung, aber nicht uninteressant in beyden. Das Thema des ersten, und das des letzten Satzes — in wiefern man nämlich in dieser Schreibart dies Wort gebrauchen darf — sind gut erfunden, und wären fähig und werth gewesen, eigentlich ausgeführt zu werden. Die eingeflochtenen Passagen sind lebhaft und fliessend, die verbindenden Zwischensätzchen zwar nicht eben neu, aber angenehm. Stellen, wie S. 5, Syst. 4, letzter Takt, u. Syst. 5, oder S. 10, Syst. 5, T. 8—15, wie beyde nämlich hier gestellt sind, sollten wol, als *unter* der hier gewählten Schreibart; und solche, wie S. 3, Schluss, u. S. 4, die ersten 5 Takte, als *über* derselben, vermieden worden seyn, wenn sie auch nachher nicht gerechtfertigt werden können. — Die Sonate ist für nur einigermassen geübte Spieler leicht vorzutragen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten October **N°. 43.** 1813

Ueber Dr. Martin Luthers Verdienste um den Kirchengesang etc. von Rambach.

(Beschluss aus der 42sten No.)

Der *dritte Abschnitt* schildert Luther'n als *Tonsetzer*. Nachdem der Verf. nochmals auf L.'s musikal. Sinn und Liebe zur Tonkunst zurückgekommen, erzählt er die Geschichte der frühen Ausbildung dieses seines Sinnes und Talents nach den bekannten Quellen; wobey er es auch nicht an manchen eignen und interessanten Bemerkungen fehlen lässt. — Wenn L. so oft in hohen Preis der Tonkunst ausbricht, so meynt er damit zwar vorzüglich den regelmässigen, vierstimmigen Choralgesang, und zwar Text, Composition und Vortrag zusammengenommen: doch betrachtet er die Musik darum keineswegs als blosse Dienerin der Dichtkunst, sondern als eine eigene, selbstständige, „wunderliche (bewundernswerthe) Creatur Gottes.“ Dass Musik sein lebelang tiefen Eindruck auf ihn machte; dass sie oft seinem, von Sorgen gebeugten, von Anstrengungen erschöpften Geiste, wenn nichts mehr ansprechen wollte, Labung, neue Kraft, neuen Schwung, neuen Muth verlieh, ist aus seinen eigenen, oft wiederholten Geständnissen bekannt genug. Freylich hatte er's am liebsten, und wirkte es am meisten, wenn er selbst mit einstimmen konnte: denn bekanntlich war seine Fertigkeit in der Ausübung der Tonkunst nicht gering, und sein Fleiss darin, wie in allem, was er einmal angriff, bewundernswerth. (Ueber den letztern, beym Einstudiren schwieriger Stücke, scherzt er selbst komisch genug.) Er sang eine Mittelstimme, wie es seyn musste, nicht nur in vierstimmigen Chorälen und dergl., sondern auch in mehrstimmigen, figurirten Gesängen; und bekanntlich wurden diese damals keineswegs leicht gesetzt, und mit gutem Ohr, Aufmerksamkeit und einiger Routine reichte man da bey weitem nicht aus — weshalb denn auch manche Freunde in seinem Hause, besonders sein treuer „Meister Philipp,“ (Melanchthon) dem kein besonderes musikalisches Talent verliehen war, und der doch „einstimmen musst“ — nicht selten, „die Saiten mit unter laufen liessen.“ Uebrigens spielte L. Flöte, und, noch besser, Laute — In den Stunden, welche Berufsarbeiten ihm frey liessen, und, wie schon erwähnt, wenn er bey besondern Gelegenheiten einer Aufheiterung dringend bedurfte, machte er Musik. Durch gut zusammengestellte Aeusserungen von ihm selbst und von seinen Freunden wird man ganz in sein Haus, seinen Sinn, sein Thun und seine Weise, in so fern dies alles Musik betrifft, versetzt. Wir heben hier nichts aus, weil einige frühere Aufsätze in dieser Zeitung, welche der Verf. auch anführt, schon ein Gleiches zu bewirken versucht haben. Nur das Einzige können wir uns nicht enthalten, eben jetzt nochmals zu erwähnen: Wenn Luther mit seinen Freunden am Abend über Betrachtung der sorgenvollen, unruhigen, drückenden Zeit trüb und schwermüthig geworden war, raffte er sich gewöhnlich zuerst mit dem Sprüchlein auf: Nun, auf böse und traurige Gedanken gehört ein gut und fröhlich Liedlein! welches denn auch gleich angestimmt wurde und seiner Wirkung schwerlich verfehlte. Es hat überhaupt etwas, zugleich Rührendes und Herzerhebendes, diese grossen Männer am kleinen Abendtisch versammlet, und, wenn sie, was ihnen, und auch der ganzen gebildeten Welt, damals am meisten am Herzen lag, nämlich durchgesprochen hatten, sich durch einen heitern, frommen Gesang neu beleben und ermuthigen zu sehen. Unsere Zeit ist jener so ähnlich: aber wie wenig sind wir's jenen Männern, auch in Hinsicht auf unsere engern, vertrautern Cirkel! Unwillkürlich und unwiderstehlich drängt sich bey jener Betrachtung die Frage auf: haben wir gewonnen oder verloren, nicht nur an Adel der Gesinnung und an Stärke des Charakters, sondern selbst an heller Einsicht in das Wesentliche,

zu das, was im Grunde einzig noth ist, und zu wahrem Genuss des Lebens und der Geselligkeit? —

Der Verf. kommt nun auf L.s freundschaftliche Verbindungen mit vorzüglichen Componisten und Musikern seiner Zeit, und dann auf seine Kenntnis der musikal. Theorie und Composition. Schon L.s Urtheile über die Arbeiten anderer Componisten sprechen für diese seine Kenntnis — so bestimmt und wahr fallen sie aus. (In der zweyten, hieher gehörigen Stelle, S. 201, scheint uns ganz richtig erklärt zu seyn, was L. eigentlich will; was aber dem Verf. zweifelhaft macht und widersprechend vorkommt, halten wir, nach genauer Prüfung, für einen Missverstand — nicht Luthers, sondern des Referenten, des Justus Jonas, der zwar Mitglied der „Contorey" in L.s Hause war, sich aber in die damals so verwickelte und schwierige Lehre von dem *Mi Fa* nicht tief genug eingelassen haben mochte, um später, aus dem Gedächtnis, die, allerdings künstliche und spitzfindelnde Deuteley L.s rein und präcis aufschreiben zu können. Ueberhaupt einiges hieher Gehörige kann übrigens verglichen werden, was Gerber in No. 5 und 4 dieser Zeit. vom Jahre 1812 sagt.)

Luther berichtigte ferner fremde Compositionen, setzte sie vollstimmig aus, und war auch *fähig*, Stücke selbst zu erfinden und gehörig abzufassen. Sehr angenehm und launig spricht er darüber in dem hier angeführten, uns bisher entgangenen Briefe an Agricola. (Die aus Schubarts *Aesthetik der Tonkunst* S. 208 angeführte Stelle ist gewiss eine der vielen — besonders im historischen Theile dieses Buchs — die Uebertreibungen und Dinge enthalten, die höchstens halb wahr sind. Schubart schrieb dies, gewiss in mancher Hinsicht schätzenswerthe Buch ohne alle historische Hülfsmittel, wo denn seine sehr lebhafte Phantasie sein Gedächtnis oft überflügeln und ihn selbst täuschen musste.) — Dass L. des Componirens fähig war, beweiset jedoch noch nicht, dass er wirklich componirt habe. Für Letzteres führt darum der Verf. besonders und ausführlich den Beweis. Hiller nämlich und einige Andere in unsern Tagen hatten dagegen Zweifel erhoben, und behauptet, L. habe an der Composition seiner Lieder nur entfernten Antheil genommen, vielmehr die Sache guten Musikern überlassen. Es ist aber ausgemacht, dass er die Melodien, wenigstens zu einem Theile seiner Lieder, selbst verfasste. Der Beweis wird hier so bündig geführt, als die Sache selbst, ihrer Natur nach, irgend zulässt. Dass Andere L.n *wesentlich* geholfen, ist erstens schlechterdings nicht historisch erwiesen, ist auch aus keiner von allen vorhandenen Quellen erweislich. Man hat es blos daraus geschlossen, dass L. mit den bekannten, wackern Tonkünstlern seiner Zeit und seiner Nähe in gutem Vernehmen stand, mit ihnen über jene Angelegenheit sprach, correspondirte etc. Dagegen bezeugt eben der vorzüglichste von diesen, L.s vertrauter Freund und treuer Gehülfe bey der Einführung der neuen Kirchengesänge, der redliche, fromme Walther, ausdrücklich, und selbst feyerlich, auf Pflicht und Gewissen, dass er und Rupff L.n nur mit Rath bey der Composition zur Hand gegangen seyen und *einige* seiner Melodien in Noten aufgesetzt haben; bey andern habe auch dies L. selbst gethan — welches denn auch Sleiden, und andere, vollkommen beglaubigte Geschichtschreiber jener Zeit bezeugen. Walther führt namentlich an, L. habe „*unter andern*" die Melodie zum deutschen Sanctus und zu Ein' feste Burg ist unser Gott —, mithin zwey der vortrefflichsten, selbst componirt. Nun, wer dies konnte und that, dem lassen sich doch wol, ohne alle Beweise für das Gegentheil, und bey so vielen, wenigstens höchst wahrscheinlichen, für die Behauptung selbst, auf blosse Vermuthung und Möglichkeit hin, auch diejenigen andern, welche ihm schon bey Lebzeiten und ohne Widerspruch zugeschrieben wurden, nicht absprechen, wenn man nicht in einem Maasse willkürlich verfahren will, bey welchem an aller Geschichte der Vergangenheit, wenigstens in wiefern sie das äussere Thun bedeutender Menschen betrifft, wenig mehr, als gar nichts bliebe. Mag man doch auch allenfalls Walthers Ausdruck, er und Rupff seyen L.n bey seinen Compositionen mit Rath zur Hand gegangen, dahin ausdehnen, dass sie ihm bey Festsetzung der Harmonie, bey Führung der Mittelstimmen u. dergl. geradezu geholfen haben: ist es denn nicht wenigstens sonderbar und willkürlich, ihm darum die Erfindung selbst abzusprechen und nur einen feinen Antheil zuzugestehen? Oder ist ein Gleiches in unsern Tagen irgend Jemand, z. B. bey Viotti's und Rode's Compositionen eingefallen, ungeachtet es nicht unbekannt ist, dass diese Meister sich bey ihren Werken eines ähnlichen Beystandes kunstgerechter Freunde bedienten? —

Der Verf. gehet nun die Melodien zu L.s Liedern nach derselben Ordnung genau durch, wie er vorher die Texte durchgegangen war. a) Alte,

von L. beybehaltene, oder veränderte Kirchenmelodien. Wir stimmen hier ganz dem Verf. bey, sowol in der Angabe derselben, als auch in der Beweisführung, die seine Belesenheit, seine Beurtheilung und seine Unpartheylichkeit von neuem darlegt. Die Veränderungen sind nicht beträchtlich, treffen nur einen Theil derjenigen Lieder, die L. aus dem Lateinischen übersetzte, und erstrecken sich blos, theils auf das, was das deutsche Metrum nöthig zu machen schien, theils auf die häufigen Schlussdehnungen, die L., als für den Gesang grosser Gemeinden unschicklich, wegstrich, theils endlich auf Milderung einzelner Härten in der Fortschreitung. — 2) Neu und selbst componirte L. erstens die prosaisch übersetzten Stücke der Bibel (Einsetzungsworte des Abendmals u. dergl.) und die Litaneyen; zweytens, metrische Gesänge. Alle diese werden vom Verf. genau angegeben und beschrieben. Der Letztern sind zwanzig; und ist nach diesem Verzeichnis manches früheren, das mehr oder weniger angiebt, zu berichtigen. — Hierauf betrachtet der Verf. den vorzüglichen Werth dieser Compositionen, und thut dies durchgängig mit gründlicher Einsicht, Kunstsinn, und warmem, religiösem Gefühl. Was er hier sagt, ist nicht nur denen, die an dieser Angelegenheit ein allgemeines oder ein historisches Interesse nehmen, sondern auch den Tonkünstlern bestens zu empfehlen, die in dieser edlen, heiligen Gattung ihrer Kunst etwas Gutes leisten wollen. Wir heben davon nichts aus, weil es im Ganzen erwogen seyn will, und sich auch wol voraussetzen lässt, jeder unsrer Leser, den diese Gegenstände überhaupt interessiren, werde sichs, nach dieser Anzeige, nicht versagen mögen, das Buch selbst durchzugehen. In die, bey jener Gelegenheit geäusserten Wünsche des Verf.s stimmen wir nicht nur aus Ueberzeugung und von Herzen mit ein, sondern werden auch stets, was in unserm Vermögen steht, beytragen, dass sie in Erfüllung gehen; (dürfen wol auch hinzusetzen, dass wir, wo sich Gelegenheit gezeigt hat, stets in diesem Sinne gehandelt haben, ohne Rücksicht auf die mancherley Aufreitzungen, mit welchen sich deshalb Unwissenheit, Leichtsinn und eitler Dunkel an uns haben versuchen wollen. —

Was als *Anhang* dem Buche zugegeben worden, ist mit Dank anzunehmen. Es bestehet aus Folgendem: 1) Luthers Vorrede zu seinen geistlichen Liedern. 2) Diese Lieder mit ihren Melodien selbst, beydes, in der oben angegebenen Classification, nach den ältesten und zuverlässigsten Original-Ausgaben abgedruckt. (Zunächst nach der pabstischen Ausgabe von 1557, deren offenbare Fehler zu verbessern, vornämlich das waltherische Gesangbuch zu Hülfe genommen ist. Nur die Orthographie der Texte ist abgeändert. Die alten Kirchentonarten, in denen die Melodien ursprünglich geschrieben worden, sind überall angegeben.) 3) L.s Loberede auf die Musik, und 4) dessen Vorrede auf alle gute Gesangbücher.

Zum Schluss machen wir unsere Leser auf eines, nicht nur der vortrefflichsten Gedichte L.s, sondern deutscher Vorzeit überhaupt, noch besonders aufmerksam; ein Gedicht, das, weil es nicht in den Kirchen zu singen war, fast von allen Sammlern seit zweyhundert Jahren ausgeschlossen, und gewiss kaum Einigen unsrer Leser bekannt worden ist. Es ist dies eine Art Ballade auf den Martyrertod zweyer Jünglinge, die 1522 zu Brüssel, als Ketzer, verbrannt wurden. Wir können nicht besser schliessen, als indem wir die letzten Strophen hersetzen.

Man schreib ihn'n ein Brieflein klein,
Das hiess man sie selbst lesen,
Die Stück sie zeichnten 1) alle drein,
Was ihr Glaub war gewesen.
Der höchste Irthum dieser war:
Man muss allein Gott glauben,
Der Mensch leugt und treugt immerdar,
Dem soll man nichts vertrauen.
Des mussten sie verbrennen.

Zwey grosse Feur sie zündten an,
Die Knaben sie herbrachten.
Es nahm gross Wunder jedermann,
Dass sie solch Pein verachten.
Mit Freuden sie sich gaben drein,
Mit Gottes Lob und Singen.
Der Muth ward den Sophisten 2) klein
Für diesen neuen Dingen,
Dass sich Gott liess so merken.

Der Schimpf sie nun gereuet hat,
Sie wolltens gern schön machen.
Sie thüren 3) nicht rühmen sich der That,
Sie bergen fast die Sachen.
Die Schand im Herzen beisset sie,
Und klagens ihr'n Genossen.

Anmerk. 1 Zeichneten. 2. Denn Bestreitern und Verfolgern. 3 Durfen.

Doch kann den Geist nicht schweigen lan;
Des Abels Blut, vergossen,
Es muss den Kain melden.

Die Aschen will nicht lassen ab,
Sie stäubt in allen Landen,
Hie hilft kein Bach, Loch, Grub noch Grab,
Sie macht den Feind zu Schanden.
Die er im Leben durch den Mord
Zu schweigen hat gedrungen,
Die muss er tod an allem Ort,
Mit aller Stimm und Zungen
Gar fröhlich lassen singen.

Noch lassen sie ihr Lügen nicht,
Den grossen Mord zu schmücken.
Sie geben für ein falsch Gedicht,
Ihr G'wissen thut sie drücken.
Die Heilgen Gotts auch nach dem Tod
Von ihn gelästert werden;
Sie sagen, in der letzten Noth
Die Knaben noch auf Erden
Sich sollen haben umkehrt.

Die lass man lügen immerhin,
Sie haben keinen Frommen.
Wir sollen danken Gott darin,
Sein Wort ist wiederkommen.
Der Sommer ist hart für der Thür,
Der Winter ist vergangen,
Die zarten Blümlein gehn herfür.
Der das hat angefangen,
Der wird es wohl vollenden.

MISCELLEN.

(Beschluss aus der 42sten No.)

9

Eine Theatermusik kann, wenn sie der Componist am Pianoforte spielt, entzücken, aber schon in der ersten Probe kehrt sich's um, Sänger nämlich und Orchester werden und können nicht, wie er, von dem Werke durchdrungen seyn, und da kömmt denn gar Manches weit anders heraus, als er es sich gedacht oder auch Andern zu ahnen gegeben hatte. Wenn nun aber erst die *Handlung* dazukömmt, so erstaunt man manchmal, wie die herrlichsten Musikstücke, die man am meisten bewunderte, verlöschen und ohne Wirkung bleiben. Jedes sollte — so war die Meynung — an einer günstigen Stelle stehn, um die Situation, aus der es entsprungen, zu verschönern: zeigt sich's nun aber, dass die Handlung überhaupt schlecht entworfen, oder doch in bedeutenden Scenen schlecht angeordnet und gehalten ist; dass z. B. der Sänger singt, wo er schweigen sollte, dass ein lang ausgesponnener Satz dabey, wo kaum ein kurzer stehen musste, und umgekehrt, ein kurzer, wo die Situation festgehalten, eindringlicher gemacht, höher hinauf getrieben seyn sollte u. dergl. m.: dann, arme Musik, wird dein Reiz deiner Beredsamkeit nur die Fehler des Dichters desto mehr ins Licht stellen, indem nun doch dich in die Länge gezogen, oder höher hinaufgehoben wird, was ganz unterdrückt oder flüchtig berührt hätte werden sollen u. s. w., weswegen man nun bey der Aufführung dich eben so wenig ausstehen kann, als die Poesie, ja dich noch weniger, weil man sagt: hier hättest du es und so nachhelfen sollen, du hast's aber erst recht schlimm gemacht! — Aus diesen Ursachen geschieht's denn auch zum Theil, dass sich selbst der erfahrenste Künstler die Wirkung einer Oper von der Bühne auf seinem Zimmer eine *ganz vollständig* denken kann. Einige andere Ursachen sind folgende. Es können im Gedicht Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüche seyn, die erst durch die sinnliche Darstellung von der Bühne herab recht einleuchten. Ferner: der Dichter liest sein Stück, der Componist singt seine Musik am Klaviere: da werden denn, in ihrer und des Zuhörers Idee, alle Rollen gleich gut gegeben. Nun kömmt's aber zur Ausführung: die Nebenrollen bekommen Subjecte von geringerm Talent; selbst manche der Hauptrollen fällt einem Sänger zu, der wol sonst brav, aber doch eben für diese Partie nicht recht geeignet ist u. dergl.; es werden jene zuweilen unausstehlich, und dieser liegt lastend und lähmend auf dem Ganzen. Nun will man nachhelfen; dort kürzt man ab; ja, nun verlieren aber auch die Hauptsituationen, weil sie jetzt nicht mehr genug vorbereitet sind; hier treibt man und schürt an: aber das richtet die Aufmerksamkeit nur noch mehr auf die unpassende Person, macht sie verdriesslich, und nun erst ganz unfähig, u. s. w. Dieses, und noch gar vieles, was hinzugesetzt werden könnte, unterwirft die dramatische Tonkunst so sehr der Willkür und den Umständen, und macht es so schwierig, ihrer Wirkung gewiss zu seyn. Die allgemeinen Regeln sind leicht gelehrt, leicht erkannt: wo aber der einzelne zweifelhafte Fall eintritt, besonders auch, wo man sich selbst und seine an sich guten Gedanken, wo man an sich glückliche, mit Vorliebe betrachtete Effecte, wo man irgend einen Theil aufopfern soll, von dem man weiss, er würde, einzeln, für sich, gewiss Glück machen u. dgl. m., da ists oft schon schwer;

sich nur erst von der Sache zu überzeugen, viel schwerer, der Ueberzeugung zu folgen, und vielleicht am allerschwersten, bey widerstrebender Neigung und abgedrungener Ueberzeugung in Beziehung auf das Ganze dennoch besser zu arbeiten. Von Hülfsmitteln, hier ohne Schaden — oder, da das unmöglich scheint, mit geringerm Schaden klug zu werden, kenne ich nur zwey, da ein drittes — nämlich unter Leitung eines, durch lange Erfahrung vollkommen ausgebildeten Meisters zu arbeiten — höchstselten oder gar nicht ausführbar ist: man höre viele, gute und schlechte, viel und wenig wirkende Opern aus allen Gattungen, und höre sie mit scharfer Beobachtung ihrer Wirkungen im Ganzen und im Einzelnen, bey dieser und bey jener Ausführung, vor diesem und vor jenem Publicum; von den besten dieser Opern, aber nur von diesen, studiere man *dann* aufs sorgfältigste, in Absicht auf die beobachteten Effecte, die Partituren — aber ja nicht die effectuirendsten Stellen allein, sondern im Zusammenhange des Ganzen, durch welches sie erst ihre Wirkung thun, auch nicht, um sie nun geradehin nachzuahmen, sondern, um die Mittel genauer kennen zu lernen, ihre Anwendung sich geläufiger zu machen, vom Besondern sich das Allgemeine abzuziehen, und dann beym Arbeiten alles daraus seinem Innern gegenwärtig zu haben, und nun *aus seiner* Seele, für *seinen* Zweck, nach *seiner* Weise es zu benutzen. Dies wird wenigstens vor offenbaren Missgriffen bewahren und Manches gelingen machen: das Uebrige muss dann Uebung, Erfahrung, Beobachtung seiner selbst und seiner Arbeiten, im Verhältniss zum Personale und zum Publicum, hinzuthun.

10.

Man baut und verlangt jetzt unaufhörlich *grosse* Schauspielhäuser. Hätte ich eins einzurichten, ich spräche zu meinem Baumeister: Bedenken Sie doch, dass es hier nicht darauf abgesehen ist, ein Monument aufzustellen, das ins Auge falle und durch den Anblick grossen Effect mache! Die Hauptsache ist, dass man alles, was auf der Bühne gesprochen und gesungen wird, vollkommen vernehme. Wenn ich in Ihrem weitläufigen Gebäude nicht die sanfteste Musik, nicht die Stimme einer Frau, eines Kindes verstehen kann, wenn ich von den Versen des Dichters, wo ich keine Sylbe verlieren möchte, die Hälfte einbüsse: was nützt da Ihr grosses Haus? Es nützt, mich berühmt zu machen! sagen Sie? Gut! aber ich, der Director, gehe dabey zu Grunde — —

Ich verlange also: das Haus sey gebauet, wie es dem Gesicht und Gehör, nicht eines Menschen der besonders scharf sieht und hört, sondern dem Durchschnitt der Zuschauer angemessen ist. Die *Theater-Perspective* sey meinetwegen so weit sie wolle — es gewährt dem manchen Vortheil: aber die vordere Bühne muss den Zuschauern nahe genug seyn, *wenn man will*, dass sie ohne Störung und Unruhe geniessen sollen. Oder will man durchaus ein Haus ins ganz Grosse anlegen: gut, so bestimme man es *blos* für Pantomimen und Ballete in grossem Charakter, für Spectakelstücke, und für die heroische, tragische Oper. Ein grosses Theater fodert grosse Massen, grosse Züge: alles Andere muss genau gesehen und gehört, muss folglich von einem solchen ausgeschlossen werden. Wie dies mit der Recitation der Schauspiele ist, so ist es auch mit dem Gesang der Oper: in der Action bleibt es für beyde ohnehin dasselbe. Was die Musik anlangt, so kann der Componist, und dann der Sänger, ja auch das Orchester, nur durch tausend Schattirungen von Schwach zu Stark, durch tausend Ausmalungen, kleine Züge, kleine Noten und Nebenfiguren, Verzierungen der Melodie, kleine Soli eines Instruments und dergl., die *gefälligen* Details einer *gemässigten* Handlung und Situation ausdrücken. Alles dies, was im kleinern Bezirk oft so viel werth ist, und so viel wirkt, geht im grossen verloren: man hörte nicht, oder nur halb, sowol des Hauses, als des, bey grosser Menge, unabwendbaren, öftern Geräusches wegen; und wenn man's hörte, so thut's keine rechte Wirkung, weil es nicht in Uebereinstimmung steht mit dem Ganzen, wozu ja das Locale vornämlich gehört.

Mein Herr Baumeister wird sagen: Aber es giebt doch in einem grossen Hause Plätze genug, wo man alles siehet und hört! Kann man denn immer auf solch einen Platz kommen? und ist denn das Haus vielleicht für viertausend Menschen eingerichtet, damit hundert vortheilhaft untergebracht werden? Es giebt einen Punkt, über den hinaus man nicht mehr deutlich und unmittelbar, sondern nur durch Widerhall vernimmt: und was so gehört wird, ist, wenn's auch noch kein eigentliches Echo giebt, undeutlich, bey Feinheiten unverhältnissmässig, und sehr beschwerlich. Und, wie gesagt, das Unverhältnissmässige einer schwachen Stimme, eines nied-

lichen, zarten Vortrags u. dergl. gegen die Grösse des Locals, verfehlt auch sie, schon an sich, seinen unvortheilhaften Eindruck zu machen, selbst wenn man sich der Ursache gar nicht bewusst wird.

Will man also grosse Theater — und dass grosse Städte, die kleinere daneben besitzen, auch ein solches haben, ist freylich gut — so bestimme man sie ja, was die Oper betrifft, bloss für heroische oder tragische Werke. Zu diesen muss dann der Dichter auch nur grosse, und am besten, einigermassen bekannte, historische Sujets wählen, bey welchen nur eine kurze Exposition nöthig ist. Es muss denn nur Massen — grosse Gemälde voll Pomp, Aufzüge, Opfer, Gefechte, Tänze, Pantomimen u. dergl. — geben, und in wiefern diese zur Haupthandlung nur als Nebensachen kommen, muss er sie schnell vorüberführen. Dass aber jene, die Haupthandlung, gross, dass dies darum auch die Charaktere, die Situationen, die Diction etc. seyn müssen, ergiebt sich von selbst. Alle Stellen nun, welche eigentliche Gesänge, nicht blos Recitative, werden sollen, müssen einfach seyn und in Einer Empfindung festgehalten. Kein Rondo, keine Cavatine, keine langsamen Arien, ausser pathetische, wenige lange musikal. Ensemblestücke. So kömmt Energie, Raschheit und Mannigfaltigkeit hinein, und das gehört nothwendig zu solchen Stücken. So muss nun auch der Componist bloss, nach dem gewöhnlichen Ausdruck, in *grossen Noten* arbeiten. Seine Melodie und Harmonie müssen spannend und grossartig, von Umfang, von Gewalt seyn; aller feinern Details der Ausführung und Ausmalens muss er sich enthalten, auch in Absicht auf sein Orchester: die Bässe in grossen, entscheidenden und Schlag-Noten, keine Rouladen, meist nur syllabischer Gesang — melodische Dehnungen einzelner Sylben sind hier zu eitel, mithin unpassend; selbst wenig melodisch figurirte Ausführung der Instrumente, oder doch nur in mässigem Tempo. Es muss hier alles ins Ganze gehen — wie bey einem Gemälde, das blos aus der Ferne gesehen werden soll. Man muss *gewissermassen* mit dem Besen malen — Eben das hat keiner, wie *Gluck*, gefühlt. Nirgends ist er so gross, als wo er Gesang und Orchester also zusammenhält. In einer andern Musikgattung wäre das Missbrauch: hier aber ist es nicht nur an seinem Platze, sondern selbst das einzige Mittel, auf ein so übergrosses Auditorium stark zu wirken, und ein so gewaltiges Lärmen, wenn man das denn einmal haben will, gehörig zu benutzen. Dass nun aber auch die Besetzung der einzelnen Partien, wie der Chöre und andern Ensemblestücke, dass auch die Besetzung des Orchesters, eine, diesem Ganzen angemessene Stärke und Schönheit haben; dass Sänger und Orchester diesem Ganzen gemäss vortragen müssen: das versteht sich von selbst.

Frey, und mit Zusätzen, nach Grétry.

Recension.

1. *Johann von Paris, grosse komische Oper in zwey Aufzügen, in Musik gesetzt von A. Boieldieu. Vollständiger Klavier-Auszug.* Leipzig und Berlin, im Kunst- u. Industrie-Comptoir. (Pr. 2 Thlr. 16 Gr.)
2. *Johann von Paris etc. Vollständiger Klavier-Auszug.* Leipzig, bey Kühnel. (Pr. 4 Thlr.)

Diese Oper ist, seit der Erscheinung von Méhuls *Joseph*, unstreitig die gehaltreichste und beste unter allen, die vom französischen auf deutsche Theater verpflanzt worden sind. Der Componist, der Geist, Talent und auch Schule besitzt, hat zu dem nicht uninteressanten und geschickt bearbeiteten Sujet eine durchaus passende, von jenen Vorzügen zeugende, und überdies melodiösere, singbarere Musik geliefert, als bey weitem die meisten der andern französischen Meister zu liefern im Stande sind. Die Oper hat auch in Frankreich ein ausgezeichnetes Glück gemacht, und macht es noch immer; auf mehrern deutschen Theatern hat sie eine ähnliche Aufnahme gefunden; und wenn sie auf einigen, wo man doch sonst das Gute zu schätzen weiss — z. B. in München — weniger ausgezeichnet worden ist, so mag das wol mehr an der Aufführung, als am Werke selbst, liegen, denn es will gut besetzt und besonders auch gut gespielt seyn. Weiter in das Einzelne zu gehen, wäre nicht der Ort, da die Rede hier nur von den Klavierauszügen ist.

Diese sind beyde (es wäre wol an einem genug gewesen) von geschickten und der Sache kundigen Männern verfasst. Rec. kennet sie nicht; aber die Arbeit beweiset es. Was man jetzt von einem guten Auszuge verlangt, und was hier nicht nochmals angeführt zu werden braucht, das haben beyde geleistet. Im Ganzen ist No. 2, etwas vollgriffiger,

No. 1. eher hin und wieder bequemer zu spielen. Die Bearbeiter haben verschiedene Partituren gehabt, die Abweichungen sind jedoch meistens nicht eben beträchtlich (So sind z. B. in der Ausgabe No. 2., aus dem Ritornell der Arie S. 77, einige Takte herausgeschnitten, u. dergl.) Bedeutender ist, dass das Duett, S. 88 derselben Ausgabe, hier in G, in der Ausg., No. 1., in A stehet.) Die entscheidendste Verschiedenheit aber ist, dass im Auszuge No. 1. das ganze Finale des ersten Acts weggelassen worden — weshalb denn auch der Titel nicht einen *vollständigen* Auszug hätte ankündigen sollen. Dies Finale ist nun zwar eines der vorzüglichsten Stücke der ganzen Oper, ja, nächst der berühmten Romanze, wol das vorzüglichste von allen; aber freylich, beym Pianoforte ist es auch am wenigsten mit Erfolg auszuführen, schon wegen der starken Besetzung von Seiten des Gesanges, indem es sechs obligate Solostimmen und einen fünfstimmig vertheilten Chor verlangt. — Wegen dieser Auslassung und eines geringern Aeussern der Ausgabe hat denn auch fne No. 1. der Preis beträchtlich wohlfeiler angesetzt werden können; dies erwogen, ist er bey beyden mässig. Es ist aber No. 1. in Typen gedruckt, und nicht auf das beste Papier, No. 2. sehr gut, auch correct, gestochen, und auf gutes Papier abgedruckt. Beyde werden dennoch ihre Abnehmer finden, und verdienen sie auch.

Kurze Anzeigen.

Six Thêmes de J. Pleyel avec Variations pour la Guitarre, comp. — — par F. Molino. Oeuvre 5. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 12 Gr.)

Ein angenehmes Werkchen, das vermuthlich Freundinnen des Solospiels auf der Guitarre, die schon beträchtliche Fortschritte gemacht haben, ohne jedoch die altkünstlichen Schwierigkeiten einiger Componisten bezwingen zu können oder einstudiren zu wollen — gewiss willkommen seyn wird. Die Themata sind sämmtlich gefällig und gut gewählt, die Variat., wenn auch nicht oft geradezu neu in der Erfindung, doch unterhaltend, dem Instrumente überall angemessen, weder leer, noch überfüllet, und, mit Präcision und Delicatesse vorgetragen, von vortheilhafter Wirkung. Wo die Applicatur etwas schwierig ist, hat sie der Verf. beygesetzt. Und so ist von ihm erfüllet, was man von kleinen Unterhaltungs- und Uebungsstücken dieser Art zu erwarten pflegt. — Das Werkchen ist auch sehr gut gestochen und wohlfeil.

Vierstimmige Gesänge. Ein Geschenk für Schulen und Singchöre. In Musik ges. v. A. Harder. 8gstes Werk. Leipzig und Berlin, im Kunst- und Industrie-Comptoir. (Preis 20 Gr.)

Hr. H. hat nicht hier gute Texte gewählt, den Ausdruck derselben nirgends verfehlt, Melodien und Harmonie überall höchst einfach, leicht, gefällig und natürlich gesetzt, und ein Werkchen geliefert, das nicht nur zu dem, auf dem Titel angegebenen Zweck, sondern auch allen gesangliebenden Cirkeln zur angenehmen Unterhaltung, mit Grund empfohlen werden kann, wenn sie nur nicht an hohe Ansprüche auf Neuheit der Erfindung machen — welche aber auch [illegible] so höchst einfachen Stücken, sehr schwer [illegible]füllen sind. Der Gesänge sind sechs, und sämmtlich recht eigentliche Lieder. Sie sind in Stimmen gedruckt (die drey obern im Violin-, die tiefe im Bassschlüssel) aber es ist auch, in Form eines Klavierauszugs, die Partitur beygelegt, welche, wo es nöthig wäre, den vier Stimmen, vornämlich aber, wenn sie einstimmig gesungen werden, zur Begleitung dienen soll. Sie nehmen sich aber am besten vierstimmig, ohne Instrument, aus; und die meisten durchaus angenehm.

Six Rapsodies p. le Pianoforte — — par W. J. Tomaschek. Oeuvr. 40. Prague, chez Haas. (Preis 20 Gr.)

Da sich die jetzt gewöhnlichen Formen der Solostücke für ein Instrument, und besonders für's Pianoforte, so sehr, und oft so ermüdend, ausdehnen, bey dieser Ausdehnung derselben auch von nicht Wenigen weit mehr aufs blosse Figuriren, als auf die Gedanken selbst, und deren kunstgemässe Darstellung, gedacht wird: so ist's ganz an der Zeit, und sehr zu loben, wenn Künstler von Geist, Kenntnissen und Geschmack zuweilen die Sache umkehren, jene Formen verkürzen, und

vornämlich auf die Gedanken selbst, und deren ausführlich hinlängliche, aber kunstmässige Darstellung, ohne breite Ausführung, Bedacht nehmen. Das hat Hr. T., erst in seinen bekannten, geschätzteren Eklogen, und nun auch hier in diesen Rhapsodien gethan — welche letztere jenen in jeder Hinsicht sehr verwandt sind. Wie an jenen, so ist an diesen, nicht seltene Eigenthümlichkeit der Gedanken, Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, stets anständige, regelmässige, vollstimmige, Schreibart, und ein überhaupt aufs Solide gerichteter Sinn zu rühmen. Interessant sind die Sätze mithin sämmtlich, (nur vielleicht den dritten ausgenommen,) und den Freunden nicht unbedeutender Musik, die Grosses und beträchtlich Schweres nicht bezwingen können, eben so sehr, als Scholaren, die schon vorgeschritten sind und zum Ernsten gebildet werden sollen, zu empfehlen.

Sechs gesellschaftliche Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen, in Musik gesetzt von F. X. Eisenhofer. Zweyte Liefer. Op. 3. München, bey Falter.

Vierstimmige Gesänge der Art, wie die hier angezeigten sind, haben für den Componisten ihre sehr bedeutenden Schwierigkeiten: denn da sich bekanntlich die Stimmen nie weit von einander entfernen können, und alles in einem verhältnissmässig sehr geringen Ton-Umfange zu bewerkstelligen ist: so wird der sonst freyere Schwung der Ideen dadurch auf das fühlbarste gehemmt. Nimmt man nun bey Beurtheilung der gegenwärtigen Werkchens auf jenen Umstand die gegebene Rücksicht — wie dies billiger Weise auch geschehen muss: so hat man alle Ursache, mit dem, was der Hr. Verf. hier lieferte, zufrieden zu seyn. Hier und da könnten die Mittelstimmen wol noch etwas sorgsamer ausgearbeitet seyn, als es geschehen ist; aber auch ohne dieses werden Hrn. E.s Gesänge ihrem Zweck, zur angenehmen Unterhaltung eines freundschaftlich-musikalischen Cirkels mitzuwirken, vollkommen erreichen, und eben so, wie sie sind, wol sichrer noch, als wenn sie gar zu künstlich ausgeführt wären. Die erste Lieferung ähnlicher Gesänge des Hrn. Verf.s ist übrigens Ref.n nicht bekannt, daher er auch diese mit jener zu vergleichen nicht im Stande ist.

Thème varié pour le Violon, avec accompagn. de Violon, Viola et Violoncelle, composé par J. Kaczkowski. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 6 Gr.)

Die hier angezeigten 4 Variationen sind zwar nicht gerade originell erfunden, aber doch gut ausgearbeitet und durchgeführt. Sie würden u. gewiss noch ungleich mehr an Interesse gewonnen haben, wenn das Thema selbst glücklicher gewählt wäre, die Melodie des ersten Theils nicht gleich anfangs so eintönig verweilte, und nicht beyde Theile im Haupttone schlössen. Das Ganze ist nach Art der Rode'schen Variationen angelegt, und die, der letzten angehängte *Coda* nimmt sich recht gut aus. In Hinsicht der Execution verlangen sie einen sehr geübten und fertigen Spieler, der dann aber auch Gelegenheit finden wird, seine Kunstfertigkeit auf eine brillante Weise zu zeigen; besonders dürfte dieser Fall bey der dritten Variation eintreten. Der Stich ist sauber und schön, und der Preis sehr gering.

Variations p. le Pianoforte sur un thème du Ballet, der Opernschneider — par C. Jäger. Oeuvre 18. à Berlin, chez Schlesinger. (Pr. 12 Gr.)

Der Verf. scheint seinen Satz zu verstehen, und hat über ein, nicht eben ausgezeichnetes Thema acht Variat. geschrieben, die sich recht gut hören lassen, und einen gewissen, aufs Solide gerichteten Geschmack, aber wenige Eigenthümlichkeit der Erfindung verrathen. Als Uebungen für nicht ganz unbeträchtlich fortgeschrittene Scholaren möchte aber dies Werkchen am meisten zu empfehlen seyn. Das Thema übrigens hat wahrscheinlich zum Schluss die Wiederholung des ersten Theils; der Verf. nimmt ihn aber durchgehends nur zur Hälfte: so bekommt es freylich des blossen Wiederholens weniger, aber der rhythmische Sinn stört auch ein wenig mit: es klingt abgekuppt, und ist aus, ohne recht zu Ende zu seyn.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.
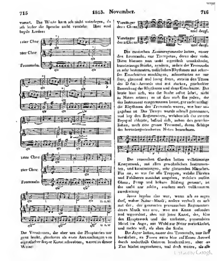
Den 3ten November. №. 44. 1813.

Feldmusik.

Vor meinen Fenstern zogen eben ein grosses Heer Russen, und einige Regimenter preussischer Jäger und Cavallerie vorüber, und ich konnte ihre Feldmusik, wie schon öfter im Einzelnen, so hier in einem gewissen Zusammenhange zu einer allgemeinern Uebersicht beobachten. Diese, eben diese Feldmusik ist, als eigentliche Feldmusik, die rechte! Etwas Einfacheres, in grossen Massen Anwendbareres, lässt sich nicht ersinnen, etwas, so in Masse ausgeführt, Wirksameres — den rohesten, wie den gebildetsten Krieger Belebenderes, und auch (durch die scharfen und hellen Rhythmen) die Züge mehr in Ordnung Haltendes, ebenfalls nicht. So, wie eben diese Feldmusik, war, in der Hauptsache, auch die, der Alten — was den Geschichtschreibern ihrer Musik in neuer Zeit nur nicht recht klar wurde, weil sie sich von dem Gedanken an unsere künstlichen Märsche und Kriegslieder nicht ganz losmachen konnten, und den Erklärern der Alten nicht, weil sie, kaum Einige gewissermassen ausgenommen, Musik, und deren Werkzeuge, nicht verstanden. Hört man diese Feldmusik, von der Menge, auf dem Zuge ausgeführt, und vergleicht nun, was *Polybius*, *Strabo* u. A. beyläufig von jener erwähnen: so versteht man ihre Worte mit einem Male, und auch, was sie von den gewaltigen Effecten derselben sagen, erscheint — ein lebhaft empfindendes und für seinen Zweck der Begeisterung fähiges Volk vorausgesetzt — ganz natürlich und gar nicht mehr zu verwundern. Die Musik der russischen Feld- und Linienregimenter war nun auch — alles Zufällige abgerechnet — die, der alten Deutschen, nach allem, was *Tacitus*, und später *Ausonius*, *Jornandes* u. A. von ihr berichten, und am Ende war sie im Wesentlichen die, aller der Nationen, die unter den Grundbestimmungen ihres Wesens Sinn für Musik empfangen, und die, von Gelegenheit und Begeisterung hervorgerufenen Laute der innern musikalischen Natur noch nicht durch Künstlichkeit verdrängt, oder durch Kunst verpetzt und so ins Allgemeine gesteigert haben, dass es für den nächsten, ganz bestimmten Zweck kaum noch bis auf einen gewissen Grad brauchbar geblieben ist. —

Statt aller weitern Auseinandersetzung, deren es bey dem rechten Leser überdies nicht bedarf; ohne auch mich in Allgemeineres einzulassen, wozu ich später ruhigere Zeit zu finden hoffe, setze ich lieber — blos, was ich in dieser nämlichen Stunde gehört habe.

Die russischen *Feldregimenter* sangen, und zwar so, dass eine Auswahl die ganze Melodie vortrug, und ein einzelner Vorsänger die Hauptnoten (hier mit + bezeichnet) immerfort und wirklich *rasch ex tempore*, aber in unsern Noten nicht wohl darstellbar verzierte: die ganze Masse aber nur diese Hauptnoten, und die darunter gesetzte Harmonie, mithin, wie man siehet, zugleich die entscheidenden Rhythmen, überlaut hinausschrie. Nun war aber diese ganze Masse zweychörig abgetheilt, und die Lieder selbst von der Beschaffenheit, dass der zweyte Chor an sichern Stellen mit derselben Melodie und Harmonie später einfallen konnte; sie waren mithin gewissermassen und bis auf einen gewissen Grad canonisch, und das Ganze stellete sich nun dar, wie ich in den folgenden Beyspielen es niedergeschrieben habe. Dazu schlugen aber auch die Trommeln an, wie ich ebenfalls angegeben; und diese waren (und sind überall) beträchtlich tiefer gestimmt, als bey den Franzosen; sie lärmen, rasseln und schnarren mithin lange nicht so sehr und so weit hin, wirken aber, mit ihrem dumpfern, dickern Tone, ungleich ernster und würdevoller. — Der Lieder, die ich hörte, waren nur zwey: das eine andächtig und feyerlich, das andere munter und fröhlich, jenes wurde im Tempo des sehr gemässigten *Andante*, dies als *Allegretto vivace* vorgetragen. Das erste wurde mehr, das andere weniger



varirt. Die Worte kann ich nicht unterlegen, da ich leider die Sprache nicht verstehe. Hier sind beyde Lieder:

Die Variationen, die aber um die Hauptnoten nur ganz leicht, gleichsam als erste Anwandlungen von eigentlicher freyer Kunst schwebten, waren in dieser Weise:

Die russischen *Linienregimenter* hatten, ausser den Trommeln, nur Trompeten, deren aber viele. Diese bliessen nun nicht eigentlich musikalische, kunstmässige Stücke, sondern, indem die Trommeln in sehr bestimmten, natürlichen Rhythmen mit scharfen Einschnitten einschlugen, schmetterten sie nur frey, glänzend und lustig drein, stets in den Tönen des D dur-Accords und mit starker, geschickter Bemerkung der Rhythmen und ihrer Einschnitte. Das letzte lässt sich, wie die Sache selbst lehrt, nicht in Noten setzen; es ist dies auch für jeden, der das Instrument einigermassen kennt, gar nicht nöthig. Die Rhythmen der Trommeln waren, wie hier angegeben ist. Das Tempo wurde schnell genommen, und bey den Regimentern, welchen ich das zweyte Beyspiel abhörte, befand sich, neben den gewöhnlichen, noch eine grosse Trommel, deren Schläge die heruntergestrichenen Noten bezeichnen.

Die russischen *Garden* hatten vollständige Kriegsmusik, mit allen gewöhnlichen Instrumenten, und kunstmässigen, sehr glänzenden Märschen. Für sie, so wie für alle Truppen, welche Fürsten und Feldherrn zunächst umgeben, welchen mithin Glanz, Pomp und höhere Bildung geziemt, ist das nicht nur schön, sondern auch vollkommen zweckmässig.

Jenes beydes also war, wenn ich so sagen darf, wahre Natur-Musik; anders verhielt es sich mit der, der genannten preussischen Regimenter: deren Musik war neu, wie ein Kunst erfunden und angeordnet, aber mit jener Kunst, die, blos den Hauptzweck und die nächsten, passendsten Mittel im Auge, mit Wohl zur Natur zurückkehrt, und nichts will, als eben die Sache.

Die *Jäger* hatten, ausser den Trommeln, nur ihre herdhelen, in *Tönen* zwar blos auf Einen Accord durch anderthalb Octaven beschränkten, aber an *Ton* höchst angenehmen, und doch weiter, als alle

andere Instrumente, hinschallenden, grossen Jagdhörner, und die Trommeln schlugen nie zu ihren Melodien an, sondern wechselten nur mit diesen. Die Hörner gaben nie die Melodien im Unisono, aber sehr rein, und bloss einzelne Schlussnoten in Verdoppelung zu hören. Die Stücke, die alle trefflich, und dem Zweck, wie dem beschränkten Mittel, auch dem Charakter leichter, jugendlicher Jäger-Chöre, vollkommen angemessen waren, hatten sie mehrere: ich setze nur die zwey her, die sie am öftersten, und, wie es schien, am liebsten bliesen. Das Tempo war rasch, der Vortrag möglichst leicht und sehr nieder.

Das schwere *Kurassierregiment* mit grossen Pferden, hatte ebenfalls eine ganz eigene, nicht nur an sich schöne und äusserst effectvolle, sondern auch vollkommen zweckmässige, und, eben bis solch ein Kriegerchor, ganz charakteristische Musik. Sie bestand blos aus sechs Trompeten und sechs Posaunen. Die Musikstücke waren ebenfalls ganz, was und wie sie seyn mussten für ihre allgemeine kriegerische und für ihre besondere Bestimmung, und auch für die Natur und den mächtigsten Effect eben dieser Instrumente. Das Tempo war gemässigt. Die herunter gestrichenen Noten sind für die Posaunen. Wo Stellen vorkamen, die vornämlich herausgehoben werden mussten und eine grosse Vollstimmigkeit, ja selbst eine erweiterte Lage der Töne zuliessen, ging dieser Effect über jeden ähnlichen, den ich meinem Leben lang gehört und empfunden habe. Man bemerke in dieser Hinsicht vornämlich die hier mit + bezeichnete Stelle:

Clarino I. solo Clar. I u. II. soli Trompeten.

u. s. w.

Das Kecke und Fröhliche jener Jäger-, wie das Durchgreifende, Widerhaltige dieser Reiter-Musik war auch dem ungebildetsten Gemüth eben so erkennbar, als unwiderstehlich. Daraus beschliesse ich, wie ich angefangen habe: alle diese Gattungen sind ächte, und wahre *Feldmusik*, sind, jede in ihrer Art und an ihrem Platze, die beste von allen, die man erdenken möchte.

Noch ein Wort über schlechten Kirchengesang, nebst einigen Vorschlägen zur Verbesserung desselben.

So angenehm für den Freund der Tonkunst die Bemerkung ist, dass sich bey der zunehmenden Anzahl der musikal. Instrumentenmacher ein Wetteifer in der Vervollkommnung ihrer Werke entwickelt; dass nicht nur in den Städten, sondern auch auf den Dörfern gute Instrumente mehr Liebhaber finden, dass in den Messcatalogen die Menge der musikal. Kunstproducte so bedeutend ist; dass die Spannung auf neue Musikalien mehr zunimmt, und der Vervollkommnung in der Tonkunst, so wie dem Genuss derselben, Zeit und Kosten nicht kärglich geopfert werden u. s. w.; kurz, dass es mit der Tonkunst, als Angelegenheit der Gebildeten, vorwärts geht: so unangenehm ist auch die Bemerkung, dass es mit dieser Kunst, als Angelegenheit des Volks, dass es besonders mit dem Gesange in sehr vielen Kirchen, besonders auf dem Lande, noch immer, wie vorher, d. h. ziemlich schlecht steht. Oft genug hört man noch verdrehete und überhaupt verunstaltete Choralmelodien, äusserst schlechte Aussprache des Textes, unreinen, kreischenden Gesang u. dergl. Wo die Orgel durch ihre Stärke die Singstimmen überrascht, da werden freylich solche Fehler wol mehr oder weniger bedeckt, doch nicht weggeräumt, und nicht selten giebt der Organist dann obendrein seine eigenen, kaum ge-

ringern Fehler zu vernehmen. Und besucht man nun Kirchen, wo kleine, schlechte Orgeln den Gesang begleiten, oder die Gemeine gar ohne Orgel singen muss: so findet man häufig einen Gesang, von dem man gar nicht begreift, wie er die Andacht fördern könne, und nicht vielmehr sie stören und hindern müsse.

Das weiss Jedermann: warum geschiehet aber, im Ganzen, noch so sehr wenig, ihm abzuhelfen? — Der Eiferer wird sagen: weil der religiöse Sinn in uns erkaltet, und Frivolität herrschend geworden ist — und zwar erst in den höhern, dann in den mittlern Ständen, nun selbst im Stande des Landmanns. Der Aesthetiker wird anführen: weil man mit der Bildung und Verfeinerung des Geschmacks überhaupt, in Ansehung der Kirchengesänge, wie in Ansehung der Einrichtung des Gottesdienstes auch übrigens, nicht Schritt gehalten, und durch grobe Verstösse den Witz und Spott gereizt hat. Der Politiker meynt: der unruhige, stets getriebene, stets treibende Geist der Zeit lässt nicht mehr zu der Fassung und Stimmung gelangen, welche nöthig sind, um am Gottesdienste, und mithin auch am Gesange, würdig Theil zu nehmen, sich dafür wahrhaft zu interessiren, und zu seiner Verbesserung das Nöthige zu thun. Der Freund der Tonkunst siehet ein, dass alles dies mitwirken könne, wenn es auch die Ursachen jener Mängel nicht erschöpfen sollte: lässt aber dies Allgemeine auf sich beruhen und denen anheimgestellt, denen es obliegt, es zu beurtheilen und darnach Maasregeln zu nehmen; er beschränkt sich auf das, was seines Fachs ist und ihm näher liegt, findet deshalb die Gründe jener groben, schädlichen Uebelstände, theils in der schlechten Beschaffenheit vieler Orgeln, theils in der Unfähigkeit, sie zu behandeln, theils in den noch immer meist ungebildeten Vorsängern, theils, und vorzüglich, in der fortwährenden Vernachlässigung dieses Erziehungszweiges — und dies alles besonders auf dem Lande und in kleinen Oertern, wo keine Singchöre gezogen werden können. Was nun diese letztern Puncte betrifft, mögen hier einige Vorschläge Platz finden.

Ist also die Orgel in einer Kirche von so schlechter Beschaffenheit, dass sie den Gesang stört, dann muss sie freylich lieber ganz verstummen, oder, weit besser — sie muss reparirt werden. Oft kann aber auch der Organist, dem doch sein Instrument wenigstens nicht ganz fremd seyn kann, wenn er seines Amtes nicht gänzlich unwürdig seyn soll, dem Hauptübel in Ansehung des Gesanges, der reinen Stimmung, abhelfen, was denn doch wahrlich leicht genug ist, wenn die Ursachen der Verstimmung die gewöhnlichen sind — nämlich: Staub, Verrückung der Bedeckung an den gedeckten Stimmen, oder der Stimmkrücken an den Rohrwerken, ungleiches Gewicht auf den Bälgen. Er kann es also, wenn er will: nun so dringe man nur darauf, dass er will, dass er *muss!* — Für die Bildung leidlicher Orgelspieler und Vorsänger wird jetzt in den Schullehrer-Seminarien wirklich so gesorgt, dass die *Zöglinge* so viel lernen können, als man billig von ihnen verlangen darf, wenn sie, diese Orgelspieler und Vorsänger, ebenfalls nur wollen. Es darf mithin bey den Proben nur streng hergehen; und ist die Fähigkeit erprobt, so darf nur ernstlich darauf gedrungen werden, dass sie denn auch angewendet wird. Dazu müssen aber freylich die Prediger, unter deren besonderer Aufsicht die Organisten und Vorsänger stehen, selbst in der Geburt der Tonkunst so weit eingehen, als zur Beurtheilung derselben nöthig ist; dadurch allein wird schon nicht nur der Verschlechterung des Orgelspielens und des Gesangs vorgebeugt, sondern auch der Eifer für Verbesserung ohne viele Schwierigkeit belebt und erhalten. — Dass übrigens auch in der kleinsten Dorfschule nicht nur die Schulstunden mit Gesang angefangen und beschlossen, sondern auch wöchentlich wenigstens zweymal zweckmässige Uebung im Singen angestellt werden sollte, leuchtet von selbst ein, und da dies, auch als entschieden auf das Gemüth wirkend, keine Kleinigkeit ist, so darf es nicht in die Willkür des Schullehrers gestellt, sondern muss gesetzlich werden, und der Prediger muss darüber halten, dass auch dies Gesetz unverbrüchlich erfüllet werde, und das hier um so mehr, da es keine neuen Veranstaltungen braucht, keine Schwierigkeiten hat, sondern ebenfalls blos vom Willen abhängt. Ueber die Art, wie bey diesen Uebungen Gehör und Stimme am leichtesten und sichersten bis auf den hier nöthigen Grad gebildet werden können, sind treffliche, sogleich anwendbare Vorschläge, vorzüglich auch in diesen Blättern, durch *Wilke* und Andere, gethan worden: man braucht mithin sich dies nur bekannt zu machen — was wenigstens vom Prediger verlangt werden kann — und dann darüber zu halten, dass es auch wirklich angewendet werde. Mithin bedarf es auch hier nur eines thätigen Willens! — Einige hieher gehörige Bemerkungen erlaubt sich der Verf. noch

hieher zu setzen; nur solche, die aus eigener Erfahrung sich dazu erprobt haben, und wobey es gleichgültig seyn kann, ob Andere sie schon zum Theil früher gemacht haben, wenn sie nur gut sind.

Unter den Kindern wird doch sicher das eine oder das andere sich durch gutes Gehör und leidliche Stimme auszeichnen: mit diesen allein mache der Lehrer den Anfang; denn sonst würden diese Fähigern von den übrigen verdorben, oder wenigstens gehindert werden, Fortschritte zu machen. Haben jene einige Festigkeit erlangt, dann ist es Zeit, eine zweyte Auswahl zu treffen, welche hernach den Uebrigen als Führer und Vorbilder dienen, wo dann, unter gehöriger Aufsicht und Leitung, selbst die Rivalität das Ihrige thun wird. — Die Stimme muss zuvörderst in Hinsicht ihres Umfangs untersucht werden. Bekanntlich wird die ganze Tonreihe einer Stimme in mehrere Register eingetheilt, wovon aber weder die tiefern, noch die höhern Töne anfangs, sondern nur die mittlern — die, der vollen Bruststimme, geübt werden müssen. Einer der mittelsten Töne der Bruststimme, der mit Leichtigkeit und ohne alle Anstrengung anspricht, wird von dem Schüler mit A ausgesprochen und ausgehalten, damit die Stimmwerkzeuge Festigkeit bekommen, und die Brust Stärke erlange. Doch muss der Lehrer hier vorsichtig seyn, und im Anfange nicht zu lange aushalten lassen. — Zu diesem ersten Tone wird der Dur-Dreyklang — am besten auf einer reinen Orgelstimme oder auch auf einem Klaviere — angegeben, doch so, dass der Schüler seinen Ton immer hören kann. Singt der Lehrer selbst rein, oder hat er die Geige in seiner Gewalt, so kann er auch damit unterstützen. Dem Einförmigen dieser Uebung abzuhelfen und zugleich das Ohr angenehmer zu reizen, auch dadurch ihm schon mehr Empfänglichkeit und Bildung zu verschaffen, wird der Lehrer wohlthun, (was auch überaus leicht ist,) mancherley Veränderungen in diese seine Begleitung zu bringen. Z. B.

etc.

Bey dieser ersten Uebung muss der Schüler auch den Ton verstärken und schwächen lernen. Alsdann wird ein höherer oder tieferer Ton angenommen und so das erste, natürliche Stimmregister allmählig gebildet. Alles Schreyen, Kreischen, Drücken und Hauchen muss vermieden werden, damit der Ton nach und nach glatt und helltönend werde. Ist die Aussprache des A genug geübt, so nimmt man die andern Vocale, siehet aber genau darauf, dass die Aussprache eines jeden sich gleich bleibe. Aus einem a darf kein o, aus o kein u, aus i kein ü, aus e kein ä oder ei werden. Auch können die Vocale in der Folge mit einem vorgesetzten Consonanten geübt werden, z. B. da, me, ni, po, tu. — Hat der Schüler hierin Festigkeit, nämlich einen Ton rein auszuhalten, ihn stark und schwach anzugeben, ihn anwachsen und abnehmen zu lassen: dann erst ist es Zeit, diese einzelnen Töne stufenweise zu verbinden. Dazu wähle man wieder das leichte, natürliche Stimmregister, welches bisher geübt wurde. Von dem mittelsten Tone geht man aus und lässt den Schüler entweder vier Stufen abwärts oder vier Stufen aufwärts allmählig sich einsingen, je nachdem ihm das Eine oder das Andere leichter wird. Da man es noch mit der Stimm- und Gehörbildung zu thun hat, bedarf man zwar keiner Noten, aber um das Steigen und Fallen anschaulicher zu machen, wird es nicht nur fortbildend, sondern selbst schon für das Gegenwärtige erleichternd seyn, dies durch Noten, ohne Hinsicht auf Gestalt und Namen, dem Auge darzustellen, jedoch mit Bemerkung der halben Stufe. Z. B.

Wie der Hornist blos aus dem c bläst, so singe der Anfänger alles aus dem c. — Auch kann man die Tonleiter allmählig auf folgende Art entwickeln:

etc.

Oder man nehme zugleich Zeilen aus Chorälen z. B.

Gott ist mein Hort und auf sein Wort soll meine Seele trauen —

etc.

Zuerst werden diese kleinen Sätze im Einklange begleitet, dann mit der Octave, endlich mit Consonanzen aus den Dreyklängen, oder mit vollen Accorden, welche die natürlichste Begleitung dazu erfordert. Fremdere Modulationen und dissonirende Accorde können nur dann erst angewendet werden, wenn der Schüler Festigkeit genug hat, seine Sätze zu treffen, und also sehr spät. — Nach und nach wird das Register der Bruststimme überschritten und die harte Tonleiter völlig ausgebildet; auch nach Erweiterung des Stimmumfangs versetzt. Ein zweyter und dritter ausgewählter Sänger kann als Zuhörer dabey seyn und bey der Uebung leichter Sätze bald Antheil nehmen. — Die Terzen, Quarten und Quinten werden am leichtesten durch den Dur-Dreyklang erlernt, wozu wieder Sätze aus Choralen genommen werden können. Z. B.

Wie die Jehovah etc. O Gott du frommer Gott etc. u. s. f.

Ist das Gehör und die Stimme hierin hinlänglich geübt, dann komme man allenfalls durchs Auge, mit Noten, zu Hülfe, z. B.

Hat man den ersten Sänger gezogen, dann wird es leicht werden, den zweyten und dritten ihm nachzubilden, und den ersten in der Folge zu gewöhnen, eine Terz, Quarte oder Sexte als zweyte Stimme zu singen, wozu man wieder die Sätze aus Choralmelodien nimmt. Z. B.

und dergl.

Ist die Durleiter fest eingesungen, dann erst suche man auf ähnliche Art die Mollleiter einzuüben. Z. B.

u. s. f.

Kann der Sänger die ganzen und halben Stufen wohl unterscheiden, dann nehme man die Noten nach und nach mehr zu Hülfe, führe allmählig die Erhöhungs- und Erniedrigungs-Zeichen ein, übereile sich aber ja nicht dabey. — Gleichförmige Bewegung wird das Taktgefühl schärfen, wobey man nach und nach die Gestalt der Noten verändert und Taktstriche anbringt. — Die richtige Aussprache des Textes, und das Abstufen des Tons in Ansehung der Stärke und Schwäche übersehe man aber ja nicht dabey, und accompagnire immer mit der natürlichsten Harmoniefolge. Auch zum Gesang in der Kirche wähle der Organist eine Zeit lang — bis eine Choralmelodie völlig gut eingesungen ist — die einfachste, natürlichste und fasslichste Begleitung. — Uebrigens wird ein kluger Landschullehrer Gelegenheit genug finden, die Mitglieder der Gemeine durch solches Verfahren mit ihren Kindern für die Sache wenigstens so weit zu gewinnen, dass sie auf die gröbsten Fehler des Gesanges aufmerksam werden, und die ungezogenen Schreyhälse allmählig sich schämen lernen, der guten Sache fernerhin in den Weg zu treten. Die Sache selbst ist so ganz offenbar gut, dass sie selbst im ungebildeten Herzen, wenn sie nur erst erkannt wird, eine Stimme für sich findet, und der Ernst aller Bemühungen um irgend eine gute Sache erregt stets Achtung — gegen sie selbst, wie gegen den, der ihn beweiset. Auch habe ich, bey ausgebreiteter Bekanntschaft mit Landschulen, noch nicht Eine Gemeinde gefunden, die einen, als Mensch und Lehrer, *wahrhaft* guten und in seinem Beruf eifrigen Schulhalter besessen, und nichts auf ihn gehalten hätte! —

Recensionen.

Grand Concerto pour le Pianoforte, avec accomp. de deux Violons, Alto, Basse, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, composé par Charles Marie de Weber. Oeuvr. 11. pour le Pianof. à Offenbach sur le Main, chez André. (Pr. 5 Gulden.)

Dieses Werk, schon von so vielen Orten her, wo es dessen Verfasser öffentlich vortrug, mit so ausgezeichnetem Lobe in diesen und andern Blättern besprochen, kann eben darum hier nicht erst noch ein Mal der Gegenstand einer ausführlichen Beschreibung, sondern nur einer mehr summarischen Anzeige werden. Indem wir daher die über dieses Concert im Allgemeinen bereits vorliegenden öffentlichen Zeugnisse unbedingt unterschreiben, wollen wir nur noch Einiges anführen, was uns besonderer Erwähnung werth scheint.

Hierunter gehört denn vorzüglich die schöne Abrundung und Verflechtung der Solosätze des

kurzen, ersten *Allegro* mit den, als leuchtende Folie für ersteres erscheinenden Eintritten des vollen Orchesters. Hier stehen durchaus nicht Orchester und das concertirende Instrument als abgesonderte, von einander unabhängige Sätze, ersteres durchaus nicht als lästige Lückenbüsser der letztern da, noch hindert und verdunkelt Eines das Andre, (in welchen entgegengesetzten Fehler so Viele verfallen, um den ersten zu vermeiden,) sondern das wohlthuendste Ebenmaas herrscht zwischen beyden; erhebend und wirkungsvoll, und oft angenehm überraschend, greift Eines in das Andre, und beyde vereint machen ein schönes Ganze aus.

Das *Adagio* gewinnt eine treffliche Haltung durch die gewählte Art von Begleitung, blos von Viola, zwey Violoncellen, zwey Hörnern und Pauke: die grosse Einfachheit, welche darin herrscht, wird aber leicht Einförmigkeit, wenn sie nicht durch Nuancirung der Solopartie gehoben wird.

Die Krone des Ganzen ist aber das *Finale*: ein Thema voll Glanz und Feuer, erst für sich allein einher blitzend, dann mit einem lieblich singenden, zweyten Thema abwechselnd, und zuletzt aufs gemüthlichste mit demselben in Eins verflochten, und dies alles so einfach, so sich wie von selbst ergebend und ungezwungen, dass man sich nur das originellen Ideenschwunges freuen kann, und die Kunst und Kunstgerechtigkeit der Verflechtung kaum bemerkt, sondern nur mit geniesst.

Der Vortrag des ganzen Concerts ist zwar nichts weniger, als leicht: fordert aber vor allem Umsicht, Verständigkeit und richtiges Gefühl.

Stich und Papier sind gut: der Preis von 5 Fl. Rhein. aber, für ein Concert von nur 57 Seiten, etwas hoch!

Gottfried Weber.

Zwölf leichte Orgelstücke von J. Chr. Fischhuth. 21te Werk. Leipzig, b. Kühnel. (Pr. 12 Gr.)

Sehr leicht sind diese Stücke allerdings auszuführen: doch wie sichs gehört, mit obligatem Pedal. Die Gedanken fallen aber freylich auch nicht schwer ins Gewicht: indessen finden sich gar manche gute darunter. Verschiedene Wendungen gehören nicht in die Kirche — z. B. S. 10, Syst. 6, T. 5 und 6; andere sind zu veraltet und wirkungslos — z. B. S. 11, Syst. 3, T. 5, 6; und endlich, die häufigen abgestossenen Noten (mag denn auch manchet Organist von Ruf dem Verf. in den letzten Jahrzehnden vorgegangen seyn,) kann Rec., als der Orgel unangemessen, so wenig loben, als die Stellen, welche von Soloinstrumenten des Orchesters herübergenommen und nur für diejenigen geeignet sind, welche den Ton ganz allmählig zu- und abnehmen lassen können — z. B. S. 6, Syst. 6, T. 1. Solche Einzelnheiten aber abgerechnet, schreibt der Verf. im Ganzen doch ziemlich kirchen- und orgelmässig, auch, was hier vornämlich anzumerken, durchaus rein. Vom eigentlichen Contrapunct macht er wenig, und nur in kleinen Imitationen und leichten Bindungen hin und wieder Gebrauch, ungeachtet er ihn wirklich zu verstehen scheint. Glaubte er vielleicht durch bedeutendern und öftern Gebrauch desselben schwer, oder gar schwerfällig werden zu müssen? Dann irrete er allerdings. Auf bestimmte Chorale ist nirgends Rücksicht genommen. — Um alles dessen willen möchte Rec. das Werkchen mehr zur Privatübung und bildenden Unterhaltung angehender Organisten, als zum Gebrauch in der Kirche empfehlen. Wird es zu jenem Zweck, und neben Werkchen, welche das hier Uebergangene enthalten, gebraucht: so kann es wol bey Manchem Nutzen schaffen. Wunderlich ist es aber doch, dass eben zu einer Zeit, wo des Grossen so viel geschiehet, dass wir fast davon erdrückt werden, so den Künstler sich so viele bemühen, was seiner ganzen Natur und Bestimmung nach gross ist, zum Kleinere, nur Gefälligen und Hübschen, zu boutiren.

KURZE ANZEIGEN.

Exercices pour les quatre premières positions sur le Violon en passant dans tous les tons, composé par M. Henry, Professeur du Conservat. de Paris. Berlin, chez Schlesinger. (Preis 14 Gr.)

Es ist nicht zu läugnen, dass, wenn von Schul-Sachen die Rede ist, für die Violine schon gar manches Gute und Zweckmässige geschrieben worden sey; besonders haben Kreutzer, Rode und Baillot in neuester Zeit den Violinisten bekanntlich sehr angenehme und schätzbare Geschenke dieser Art gemacht. Da aber des Guten und Zweckmässigen nie zu viel erscheinen kann, und die vor-

liegenden 4 *Exercices* sich rühmlich und wahrlich bedeutend auszeichnen: so dürfen sie, nach Ref. s Ueberzeugung, mit allem Rechte in jene Klasse aufgenommen werden. Sie sind freylich nur auf die vier ersten, aber auch gerade am meisten an übeoden Positionen berechnet, aber mancher schon recht fertige und geübte Violinspieler wird doch dabey, wenn ihm sein Studium wahrer Ernst ist, eine sehr nützliche Unterhaltung finden; besonders wenn er sich bemühen sollte, die erste, zweyte und dritte *Etude* mit verschiedenen, abwechselnden Stricharten zu executiren. Der Tadel, den vielleicht einige etwas zu grell auf einander folgende Modulationen verdienen möchten, kann füglich mit Stillschweigen übergangen werden, da hier blos von Uebungstücken gesprochen wird. Der Stich ist übrigens sehr deutlich und ganz fehlerfrey.

Air favori de Jean de Paris avec 7 Variations p. Piano, comp. par H. Dorondeau. Leipzig et Berlin, au Bureau des Arts et d'industrie. (Preis 12 Gr.)

Muss denn alles von Deutschen nachgestochen werden, was ein Ausländer zusammengesudelt hat, und was sonach kein Honorar kostet? Unerachtet alles hier angebrachten Figurirens, ist Ref. seit geraumer Zeit keine solche Plattheit und Geistesarmuth vorgekommen; und wie es um die Kunst des Hrn. D. stehe, mag, statt vieler, nur die einzige Stelle, S. 3, beweisen:

Und das sind keine Stichfehler, wie man sogleich siehet, und wie auch viele ähnliche Aeusserungen der Muse des Hrn. Vf.s beweisen! —

Deux Duos concertants pour deux Clarinettes, comp. — par Goepfert. Oeuvr. 19. Offenbach, chez André. (Pr. 2 Fl.)

Höchstwahrscheinlich hat der Hr. Verf. beyde Duos vorzüglich für Anfänger bestimmt, da er sie fast durchgängig sehr einfach gehalten, und beynahe alle und jede Schwierigkeit darin vermieden hat. Für jene noch ungeübtern Jünger der Kunst mag daher auch dieses Werkchen recht nützlich seyn, da sie doch nun einmal einen Gegenstand haben müssen, woran sie ihre Kräfte versuchen können: sonst aber zeichnet es sich weder durch Originalität der Ideen, noch durch tiefgedachte Bearbeitung aus und enthält des Gewöhnlichen ein beträchtliches Theil. Dass der Hr. Verf. das Instrument gut verstehe, ist offenbar.

---

1. *Variations p. le Pianoforte, comp. — — par Nicol Baldenecker.* Oeuvr. 15. (Pr. 6 Gr.)
2. *Variations p. le Pianof., comp. — — par Nicol Baldenecker.* Oeuvr. 16. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 8 Gr.)

Zwey kleine, sehr verschiedene Werkchen, von denen aber jedes in seiner Art Beyfall verdient. Das erste ist für Zöglinge, (für weibliche wol auch mehr, als für männliche,) die nur über die Elemente hinaus sind; das zweyte für Dilettanten nicht ohne Bildung und Geschicklichkeit. In diesem letztern zeigt sich besonders, wie auch in einigen andern Arbeiten des Verf.s, welche Ref. bekannt worden sind, ein nicht gemeines Talent für Erfindung ansprechender Melodien, und auch nicht wenig Geschicklichkeit, sie vortheilhaft und wirksam darzustellen. Nur aus No. 6. hätte sich leicht etwas Bedeutenderes bilden lassen.

Six Romances françaises avec accomp. du Pianof. compos. — par G. J. de Rieff. 5[me] Cahier. Oeuvr. 19. à Eltville, chez Zulehner. (Pr. 1 Fl.)

Diese kleinen Gesänge machen wahrscheinlich selbst keinen Anspruch auf bleibenden Werth, sondern wollen nur divertiren, so lange sie neu sind. Die letzte Nummer, die einige etwas schwierigere Intonationen enthält, ausgenommen, sind sie sehr leicht, und können dem, der französische Chansons liebt, recht wohl behagen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten November. №. 45. 1813.

Mittheilungen aus dem Tagebuche eines Tonkünstlers.

(Vergleiche No. 35. dieser Zeitung.)

1.

Dass jedes Werk der Tonkunst, wie jedes der Poesie oder der Schauspielkunst, auch psychologisch begründet, dass es, was seinen Ausdruck anlangt, eine Folge und einen Zusammenhang haben müsse, der dem natürlichen Gange unserer Empfindungen und Neigungen angemessen sey, versteht sich von selbst. Eben so wenig zu bezweifeln ist es, dass die, in fast allen Werken der Instrumentalmusik jetzt herrschende Folge der Sätze, was den Ausdruck betrifft, jene Forderung erfülle, und mithin in dieser Hinsicht gut sey. Was ist z. B. natürlicher, als dass man bey einem Werke grossen, oder doch gearbeiteten Styls, z. B. bey einer grossen Symphonie, erst die Erwartung beträchtlich spanne und zum Ernst stimme, im *Einleitungssatze*; dann, mehr oder weniger feurig und kräftig, mehr oder weniger nachdrücklich und bedeutsam, eine würdige, nicht scherzende, nicht tändelnde Heiterkeit sprechen lasse, im ersten *Allegro*; nun sich tiefer in Ernst, in Wehmuth, in sanfte oder trübe Klage versenke, im *Adagio*; dann durch einen mehr gewaltsamen und kühnen Aufschwung sich aufraffe und von neuem spanne, im *Scherzando*; und endlich mit vollem Muth und Feuer — nach Befinden, mehr heiter und scherzend, oder in glänzendem Jubel und Triumph beschliesse, im *Finale*? Was ist natürlicher, als dass man bey Werken des noch freyern, galantern Styls, z. B. einer gewöhnlichern Sonate, jene Aufforderung weglasse, die Würde und den Ernst des ersten *Allegro* etwas herabstimme, mit der Klage des *Andante* es auch nicht so schwer nehme, das *Scherzando* übergehe, da solch ein neuer Aufschwung unnöthig ist, indem man sich ja nicht so tief gesenkt hat, und mit leichter, gewandter Fröhlichkeit beschliesse?

Gleichwol ist nicht zu leugnen, es sey dadurch, dass die Componisten jetzt diese äussere Form nicht nur, wie ganz recht, zur herrschenden, sondern, mit sehr wenigen, und auch nur auf Zufälliges beschränkten Ausnahmen, zur alleinigen angenommen haben, eine gewisse Monotonie des Ganzen, bey aller Verschiedenheit des Einzelnen, in unsere neueste Instrumentalmusik gekommen. Alle Monotonie ist nun an sich schon nicht gut; noch übler aber ist es, dass sie eines Theils den Schlendrian herbeyführt, andern Theils nicht wenige Meister, die sich von den hergebrachten Formen nicht trennen, oder doch über das Gewöhnlichere sich erheben wollen, verleitet, in der Anwendung dieser Formen fast über alle Grenzen hinauszuschreiten — geschehe nun dies, durch ungeheure Länge der Sätze, oder durch überspannte, blos pikirende Schwierigkeit der Ausführung, oder durch wildes, blos frappirendes Vermischen der Ideen, oder durch überfüllete, tumultuarische Besetzung u. dergl. m. Es sind — wer wollte das leugnen? — auch auf *diesem* Wege und mit Hülfe *solcher* Mittel geistvolle, originelle, hinreissende Werke gewonnen worden: aber schwerlich lässt sich hier nun noch weiter gehen, ohne ins Ungeniessbare, Kunstwidrige, und endlich wol auch ins Abgeschmackte zu verfallen — Zwang darf es in der Kunst nicht geben; wol aber Rath. Würde man folgenden Vorschlag als einen solchen gelten lassen?

Man führe neben jener gebräuchlichen Form der Instrumentalstücke andere ein, die noch nicht dagewesen, aber eben so gut psychologisch begründet sind, und mithin, wenn sie nur eben so mit Geist und Kunst ausgefüllt werden, wie jene, auch eben so sichern Eingang und Beyfall finden müssen. Ich schlage deren zweye vor. Wenn man die jetzt gewöhnlichern grössern Instrumentalstücke, in Ansehung der darin herrschenden Empfindungen, mit einem Kreise vergleichen kann, so verfasse man

deren nun auch, die dem < ähnlich sind. Andere, die mit dem > verglichen werden können, wären zwar eben so psychologisch, aber künstlerisch weniger vortheilhaft, und darum nur zu besondern Zwecken anzurathen. Ich meyne das aber also!

Man ordne die Sätze, z. B. einer Symphonie, auf folgende Art. 1) Ein sehr einfacher, meist düster, sanfter, doch aber ausgeführter Satz, ohne lärmende Instrumente, und in sehr mässigem Tempo: mithin, soll der Charakter des Ganzen mehr ernsthaft seyn, ein *Andante maestoso*, ein *Grave sostenuto* u. dergl.; soll der Charakter des Ganzen mehr heiter oder mehr glänzend seyn, in jenem Fall eine Art *Pastorale* oder *Andante cantabile*, in diesem, ein feyerlich marschmässiger, oder ein Satz mit vielen Bindungen in den Oberstimmen und einem bedeutend *gehenden* Bass (*Continuo* der Alten). 2) Ein ebenfalls ausgeführter, grosser Satz, mit veränderter Ton-, Takt-Art, und reicherer Besetzung, der, was der erste enthielt, weit höher steigert — mithin, war jener ein *Andante maestoso*, sey dieser ein *Allegro moderato*, mehr in grossen, gewichtigen Noten, als vielen Figuren, in bedeutender, doch wohl gemessener Harmonie etc.; war jener ein *Pastorale*, sey dieser ein *Allegretto* mit viel obligaten, lebhaften Figuren sehr verschiedenartiger Instrumente u. s. w. 3) Ein grosser ausgeführter Satz, der nun, in den Ideen, der Ausführung und der Instrumentirung, alles vereinigt, den Hauptcharakter aufs höchste zu steigern und im schönsten Lichte hervortreten zu lassen — mithin, war der erste ein *Andante maestoso*, der zweyte ein *Allegro moderato*, so sey nun der dritte ein *Allegro agitato*, oder *con fuoco*, ist das Ganze sehr ernst, eine glänzende Fuge; war der erste ein *Pastorale*, der zweyte ein *Allegretto*, so sey nun der dritte, ein *Allegro brillante*, ein *Vivace assai*, oder ein *Presto*.

Ich brauche nicht erst hinzuzusetzen, dass ich dieser gangbaren Kunstwörter mich nicht bediene, um ein Schema zu geben, sondern nur, weil aus ihnen jeder Künstler leichter und deutlicher ersieht, was meine Meynung ist, als wenn ich diese durch Umschreiben und weitläufiges Charakterisiren darzustellen versucht hätte. Man siehet nun nun, warum die Form und Anordnung, die ich mit < verglich, und wo mithin die eben angezeigte Folge umgekehrt statt fände, ohne besondere Bestimmung weit weniger anzurathen ist. Jeder Mensch will lieber allmählig erhoben und erfreuet, als allmählig herabgestimmt und erweicht seyn; und die Kunst ist auch nicht eigentlich dazu da, ihn zu erheben und zu erfreuen. —

Von minderer Bedeutung sind folgende Vorschläge. Wir alle können täglich hören, dass den Deutschen die Ouvertüren zur eigentlich *komischen* Oper sehr selten gelingen, (den Franzosen gar nicht,) und der Grund davon liegt von der einen Seite im Naturell, von der andern, in dem Gange, den unsre Instrumentalmusik überhaupt genommen, mithin auch in den Anforderungen, die wir an die Ouvertüre, *als Musikstück an sich*, zu machen pflegen. Jenes, das Naturell, lässt sich freylich nie ganz, dies nur schwer und ganz allmählich abändern: wie wäre es daher, wenn wie, freylich nicht als Regel, sondern nur zuweilen, und (aus von sich selbst einleuchtenden Ursachen) nur für die *komische* Oper, Ouvertüren mit einigen *concertirenden Instrumenten* schrieben? Hier würde der Componist die leichte, frische, galante, lebendige und pikante Schreibart leichter halten können, und dem *Zuhörer* würde durch den Reiz jener Instrumente und deren ungewöhnliche Anwendung ersetzt, was er an Tiefe und harmonischer Kunst verlöre, und was in die Ouvertüre zur *komischen* Oper nicht gehört; was, ist es da, der Ouvertüre zwar aufhilft, aber der Oper selbst schadet, und doch von den Zuhörern (in Deutschland und Frankreich) gewöhnlich verlangt wird, weil diesen Werken die komische Genialität meistens fehlt, und bisher nichts an deren Stelle gegeben ward, was durch Reize diese Genialität, so viel das möglich, ersetzte, als eben die tiefere und künstlichere Ausarbeitung, an deren Stelle ich, wahrscheinlich wirksamer, und gewiss passender, auch der Oper selbst vortheilhafter, concertirende Instrumente vorschlage. —

Dass die vielen und braven Componisten für's Pianoforte die *freye* Phantasie so wenig, ja fast gar nicht bearbeiten — denn, was wir im letzten Jahrzehend unter dem Titel, Phantasie, bekommen haben, ist doch, fast ohne Ausnahme, nur eine freyere Art der Sonate — hat man schon öfter in diesen Blättern beklagt. Es lässt sich aber, wenn man betrachtet, wie die jetzige Kunst, und besonders die Pianoforte-Musik, ihren Hauptvorzug in die treffliche Ausarbeitung — mithin gerade in das Gegentheil von geistreichen Skizzen origineller Ideen — setzt, und wenn man die vorzüglichsten Meister und Muster unter den Componisten für dies Instrument, wie wir sie eben jetzt besitzen,

kennet — dann, sag' ich, lässt sich leicht absehen, warum wir wahrhaft freye Phantasien fast gar nicht erhalten, und auch, vor einer neuen Wendung des herrschenden Geschmacks, schwerlich erhalten werden. Aber warum bearbeiten unsere vorzüglichern Meister eine andere, ebenfalls so ganz ausgezeichnete, *ihren* Vorzügen angemessnere, und auch dem jetzt herrschenden Geschmack näher liegende Gattung, noch immer so selten, und fast niemals in ihrem ganzen, wahrhaft grossen Umfang — das *ernste* und *grosse* Rondo nämlich, wie es C. Ph. Em. Bach zuerst schuf und wovon er in seinen Werken zugleich die trefflichsten Muster gab? Selbst *die* Art des grossen, ernsten Rondo, die aus jener zwar entstand, aber doch sich anders wendete — die Art, wie Mozarts unübertreffenes Rondo aus A moll: wie selten ist sie in den letzten Decennien beachtet worden, und wie noch weit seltner von Meistern, die etwas wahrhaft Vortreffliches darin hätten leisten können! —

2.

Es giebt unter den Grossen, Vornehmen und Reichen, die Musik wirklich schätzen und lieben, eben jetzt Personen genug in unserm deutschen Vaterlande, die für diese Kunst etwas wahrhaft Bedeutendes, wahrhaft Nützliches thun möchten: sie wissen nur selten ganz bestimmt, was? und wie es, ohne grosse Schwierigkeiten und zu sicherm Erfolg, zu Stande zu bringen sey? So wage ich es denn, euch ihnen hier Vorschläge zu thun, von denen ich behaupten darf, es werden dadurch nicht nur jene, ihre schönen Absichten gewiss erreicht, sondern sie enthalten zugleich, was uns Deutschen, in Hinsicht auf die Tonkunst, jetzt zunächst fehlt, womit zunächst in den Gang der höhern Bildung für diese Kunst wohlthätig eingegriffen würde, und wozu wir euch zunächst die Mittel und Gelegenheiten haben.

Bis zur Umkehrung der Dinge während der letzten zwanzig Jahre bestand in Rom folgende Anstalt. Ein reicher Lütticher hatte ein geräumiges Haus in der Nähe des *Corso* für achtzehn seiner jungen Landsleute bestimmt, welche ausgezeichnete Talente für bildende oder Ton-Kunst besassen, und sich, jeder in dem Fache, wozu er durch die Natur berufen war, zur wirklichen Meisterschaft ausbilden wollten. Was die Tonkünstler anlangte, es war es hier gar nicht auf Virtuosen und Sänger abgesehen — dazu waren Conservatorien, Klosterschulen etc. da, sondern einzig und allein auf Componisten und künftige Lehrer der höhern, theoretischen oder praktischen Kunst. — Bey der Aufnahme war man mit grösstem Recht, sehr streng. Die jungen Männer (sie durften nicht unter 17, nicht über 24 Jahre seyn) mussten die vollgültigsten Zeugnisse mitbringen, sowol von wahrem und ausgezeichnetem Talent, als auch davon, dass sie alles, was man in der Kunst Schule im engern Sinn nennet, schon gemacht und in der Gewalt hatten, und dass sie unverdorben an Charakter, an ein geordnetes, fleissiges, sittiges Leben gewöhnt wären. Ueber die beyden ersten Erfordernisse wurden sie, vor der Aufnahme, noch besonders und streng an Ort und Stelle geprüft, über das letzte wachte ein gelehrter Geistlicher, als *Moderator.* — In der innern Einrichtung und Verfassung war der wackere, wahrhaft humane Stifter von den Grundsätzen ausgegangen: in der Kunst muss Freyheit herrschen; auf die höhere Bildung in ihr muss vor allem die Zeit und Gelegenheit wirken; der junge Künstler muss seine ersten Bedürfnisse sorgenfrey gestillt, seine Subsistenz gesichert bekommen — weiter aber auch nichts. Darum durfte denn ein jeder Zögling ein Fach wählen, welches er wollte, auch Lehrer, welche er wollte: nur dass er in dem erwählten Fache und bey den erwählten Lehrern wirklich fleissig war, und bey der jährigen, strengen Prüfung evidente Beweise gab, er sey es gewesen, und auch jener Aufseher musste ihm bezeugen, er habe wirklich auch in diesem Jahre ein anständiges, ordentliches, sittiges Leben geführt. Fehlte es an dem Einen oder dem Andern, so wurde er ohne weiteres entlassen. Aus jenen Grundsätzen war auch die Unterstützung der Zöglinge blos auf Wohnung und Tisch beschränkt: für Kleidung, Bezahlung der Lehrer etc. mussten sie selbst sorgen — mochten sie nun von den Ihrigen dabey unterstützt werden, oder sich das dazu Benöthigte erwerben müssen. Auf jeden Fall war dies ein kleiner, wohlthätiger Kappzaum für die jungen Leute, und nöthigte sie auch, über ihrer Bürgerschaft in der Welt der Phantasie, der, in der wirklichen und bürgerlichen Welt nicht zu vergessen. In allem Uebrigen waren sie frey und unbeschränkt, den einzigen, ebenfalls wohl erwogenen und sehr wohlthätigen Punkt ausgenommen, dass keiner, wenn nicht ganz besondere Verhältnisse eintreten, das Institut unter fünf

Jahren verlassen durfte: man wollte keine Stümper, Halbgebildete und Vorwitzige erziehen. Die Directionen der Theater und anderer musikalischen Anstalten aber gaben den Zöglingen zu allen ihren Productionen freyen Zutritt, damit sie viel hörten, und der Meister ermunternd und leitend auf sie einwirken möchte.

Das alles ist ja so trefflich, ist auch so wenig weitläufig, so wenig kostspielig, so so sicherem Erfolg auszuführen — freylich überall vorausgesetzt, was vorauszusetzen ist — dass ich kaum etwas hinzuzufügen weiss. es müsste denn das seyn, woran sich wol ohnehin jeder der unterrichteten Leser hierbey erinnert.

a) Rom ist, in Hinsicht auf Tonkunst, bey weitem nicht mehr, was es ehemals war, sondern ohne Vergleich geringer, einige der Hauptorte Deutschlands sind, in derselben Hinsicht, ebenfalls bey weitem nicht mehr, was sie ehemals waren, sondern ohne Vergleich vorzüglicher — vor allen Wien: so viel nun auch der junge deutsche Tonkünstler in Italien, auch jetzt noch und gewiss immerdar, wird lernen können, so kann ihm doch Wien ohne Vergleich nützlicher werden. Dorthin also, wäre mein Rath, dorthin bauet euer Pensions-Haus! nur, ihr sonst nicht eben strengen Wiener, seyd es hier, in alle dem nämlich, worin es jener ehrenfeste Lütticher war, sonst stiftet euer guter Wille eben hier, wie leicht zu erweisen wäre, mehr Schaden, als Nutzen.

b) Der gute Lütticher bestimmte sein Institut nur für Landsleute aus seiner Provinz. Wir wollen ihn darum nicht tadeln: aber wir wollen's besser machen. Wie nur von Einem deutschen Vaterlande, so muss auch in Zukunft nur von Einer deutschen Musik die Rede seyn, nicht mehr von einer nördlich- oder südlich-deutschen, von einer berliner oder wiener Schule und dergl. Die Einen müssen von den Andern lernen, die Einen von den Andern annehmen, wenn das Vollkommenste, was durch Deutsche erreicht werden kann, wirklich von ihnen erreicht werden soll: und wo sie das Vollkommenste gewisser Gattungen, so weit überhaupt Vollkommenes erreicht ist, wirklich erreicht haben, da ist dies auch schon geschehen; da hat der nördlichere Deutsche von dem südlichern, oder umgekehrt, gelernt und angenommen. So hätte ganz offenbar Mozart sein *Requiem* nicht so geschrieben, wie er gethan, ohne seinen nicht lange vorhergegangenen Aufenthalt im nördlichen Deutschland; und wer könnte sagen, dies Werk sey nach dieser oder jener Schule? Es ist nach allen, und über alle! So seine schönsten Quartetten, seine schönsten Symphonien! Und Haydns, allerdings herrliche *Schöpfung* würde doch, wenigstens in den Theilen zweyten Ranges edler und würdiger gearbeitet worden seyn, wenn Haydn von Meistern des nördlichen Deutschlands ihr Gutes hätte annehmen wollen — oder, bey seinen schon damals hohen Jahren, annehmen können. Grauns *Tod Jesu* hingegen hätte ganz gewiss das Monotone und Kahle seiner meisten Arien verloren, wenn der Meister ein Gleiches in Ansehung der südlichen gethan hätte, oder hätte thun können. — Diese erwünschte, beyden Theilen so vortheilhafte Vereinigung wird denn eben jenes Institut für junge Componisten sicherer und besser, als alles Reisen und andere Bemühen fördern, wenn ihr es den *vorzüglichsten* und *bewährtesten* musikalischen Talenten aus dem gesammten Deutschland widmet. Um die Mannigfaltigkeit und die Individualität der Werke aber seyd nur unbesorgt; diese wird ganz gewiss damit nicht verwischt, denn sie hat ihren Grund nicht im Orte und andern Verhältnissen, sondern im Naturell, im Geist und Sinne der Künstler.

c) Sollte Jemand noch über den Erfolg zweifelhaft seyn, dem erzähle ich noch Eins, was überhaupt, so viel ich weiss, noch nie öffentlich zur Sprache gekommen, und das eines dankbaren Andenkens so sehr werth ist! Der letzte Kurfürst von Cölln, dieser edle, im umfassendsten Sinne des Worts, humane Fürst, nahm sich, fast auf ähnliche Weise, wie wir oben gewünscht haben, nur dass es ihm zugleich um künftige Virtuosen zu thun war, einiger deutschen Jünglinge von ausgezeichnetem musikalischem Talent an, und sorgte für ihre Ausbildung. Es waren deren, erinnere ich mich recht, nur fünf oder sechs; das Institut konnte auch nicht lange dauern, denn die französische Revolution zerstörte es und vertrieb den herrlichen Fürsten: gleichwol hat es uns geschenkt — *Beethoven* und die *beyden Romberge*! —

Ich komme auf einen zweyten Vorschlag! Es giebt gewisse Theile einer jeden Kunst, deren sich, wenn sie gut bearbeitet werden, überall das grosse Publicum annimmt, und gern sie fordert, weil, sie zu schätzen und sich ihrer zu erfreuen, keine grossen Kenntnisse erfordert werden, sondern sie überall sogleich ansprechen, weil sie auch nicht allzuschwer ins Werk zu richten und die Künstler

mithin bald abgefunden sind — anderer Ursachen zu geschweigen. In der bildenden Kunst gehört hieher vornämlich die Portraitmalerey und eine gewisse skizzenhafte, doch effectuirende Darstellungsart von Landschaften. Es scheint sehr unnöthig, eben für diese Theile der bildenden Kunst, ihrem verhältnissmässigen Werth übrigens unbestritten, noch etwas Besonderes zu thun. Ganz ein Anderes ist es aber mit der ernsten Historienmalerey, die zugleich im Grossen und in Tiefe arbeitet. Diese setzt ohne Vergleich mehr voraus, aber nicht nur vom Künstler, sondern auch vom Publicum: darum findet sie jetzt fast gar keinen, und darum besitzen wir auch fast gar keine wahrhaft grossen Geschichtsmaler mehr; die sehr wenigen aber, die es vielleicht sind oder seyn könnten, müssen sich zu andern Gattungen bequemen, und so einzelnen Producten jener, eben der herrlichsten, Zeit und Kraft gleichsam wegstehlen. Was wäre von edlen und reichen Kunstfreunden für sie zu thun? Bestellungen? Nun ja; sie haben aber ihr Bedenkliches: man kann des Erfolgs so wenig gewiss seyn in einer Zeit, wo der herrschende Geschmack, dessen Einflusse sich ja auch der grosse Künstler nicht ganz entziehen kann, nicht, wie vor zwey- und dreyhundert Jahren, eben auf diese, sondern auf entgegengesetzte Gattungen gerichtet ist. Pensionen? Sie haben des Bedenklichen noch mehr, und nicht etwa nur, weil sie grossen Reichthum voraussetzen, in einer Zeit, wo in Deutschland, mehr oder weniger, alles verarmt; sondern auch, weil die Erfahrung lehrt, dass, wenigstens seit einer beträchtlichen Reihe von Jahren, damit wenig wahrhaft Vorzügliches erreicht worden ist. Blumenerde darf so wenig die fetteste, als die magerste seyn. Was wäre also zu thun? Meines Erachtens, nur das Allernatürlichste, Leichteste und Sicherste! hat ein Künstler etwas wahrhaft Vorzügliches in dieser Gattung verfertiget, so nehme man es ihm ab, bezahle es ihm, wenn auch nur anständig, nicht glänzend, und mache sein Werk möglichst bekannt, zu seinem Ruhme, zur Ermunterung und zum Muster für andere Künstler, zur Freude und Fortbildung des Bessern im Publicum.

Setze man nun hier in Gedanken, für Malerey, Tonkunst; an die Stelle der von jener angeführten Theile, die, von dieser, welche ihnen entsprechen: so hat man meinen zweyten Vorschlag, und erfüllt man ihn, ganz gewiss, eben jetzt, noch sicherer denselben glücklichen Erfolg, den man dort haben konnte. Der Portrait- und jener Landschaft-Malerey entspricht, was wir unter dem Namen von Musik für Liebhaber, und von leichter, *galanter* Kammer-, und Opern-Musik zusammenfassen; der Historien-Malerey im Grossen, die höhere Kirchen- und Concert-Musik, (vornämlich, im Geist und in Ausarbeitung wahrhaft grosse Symphonien,) so wie die heroische — tragische oder romantische Oper, die insgesammt weniger für das sehr vermischte Publicum geniessbar, und auch insgesammt nur für die vorzüglichsten Vereine zahlreicher Musiker mit bedeutendem Erfolg ausführbar sind. Was für jene Werke der bildenden Kunst und ihre Meister eben jetzt, wenn auch an sich würdig und rühmenswerth, doch bedenklich schien, ist es auch hier, ja, bey den Eigenheiten der Musiker, in der Regel noch mehr; was wir dort als das Natürlichste, Leichteste und Sicherste erkannten, bleibt es auch hier, ja, bey jenen Eigenheiten, um so zuverlässiger. — Und wie leicht, mit wie wenigem ausführbar ist das *hier*, durch die Natur der Sache und den jetzigen Zustand der deutschen Tonkunst im Allgemeinen — was alles so von selbst einleuchtet, dass ich, nichts Ueberflüssiges zu thun, mir den Erweis oder eine weitere Auseinandersetzung gar nicht erlaube. —

(Die Fortsetzung folgt.)

NACHRICHTEN.

Leipzig. Unter denjenigen unserer Mitbürger, deren Leben das Geschick als ein Opfer für die erinnerungswürdigen Ereignisse in und um Leipzig in den furchtbar grossen Tagen, vom 14ten bis zum 19ten October, aufforderte, war auch der, in ganz Deutschland nicht wenig beliebte Liedercomponist, und unter uns mit Grund geschätzte Musiklehrer, *August Harder.* Er lag am Nervenfieber, aber nicht gefährlich, darnieder, als die Stadt am 19ten mit Sturm erobert wurde. Der Kampf vor der Entscheidung, und alle sein Furchtbares für Sinne und Gefühl, ward ihm um so gefährlicher und schrecklicher, da er einem der Hauptpunkte des anstürmenden Sieger ziemlich nahe wohnte, und reizte seine ohnehin durch die Krankheit hochgespannte Phantasie bis zur Verwirrung. So wurde er von den Ersten, die siegreich auch in seine Wohnung drangen, gefunden, und, da er verwirrt

sprach, unglücklicher Weise für einen versteckten Franzosen genommen, bis Nachbarn herbeykamen, und ihn frey machten. Aber auch sein Geist war damit frey gemacht. Er lebte zwar noch mehrere Tage, aber ohne Bewusstseyn, und wie im allmäligen Widerstreben der niedern Kräfte u. Organe eines noch so jungen Lebens gegen Auflösung. — Von dem, was er als Componist leistete, ist jeder Leser, aus eigener Kenntnis wenigstens einiger seiner Arbeiten, und auch aus Beurtheilungen derselben in dieser Zeitung, unterrichtet; dass er ein geschickter, sehr fleissiger und sorgsamer Lehrer war, ist schon oben erwähnt: es bleibt uns nur noch hinzuzusetzen, dass er, als Mensch, rechtschaffen war, gewissenhaft, fromm, treu und bis zur Aufopferung ergeben seinen Freunden, oder denen, gegen die er Verbindlichkeiten zu haben glaubte, voll Liebe und guten Willens zu allem, was er als gut und schön erkannte, in der Ausführung dieser Neigung und dieses Willens so thätig, als es seine, im Ganzen etwas schwächliche Natur zuliess, und über alle seine Leistungen, als Künstler, Lehrer und Mensch, so äusserst bescheiden und anspruchlos, dass es ihm in den Augen derer, die nach der äussern Erscheinung richten, nicht selten zum Nachtheil gereichte — kurz, eine gute, treue Seele, die mit ihren, nicht glänzenden, aber auch nicht gering zu achtenden Gaben Vielen Freude, nicht Wenigen Nutzen, und wol Keinem Schmerzen gebracht hat.

Er war aus Schönerstädt bey Leisnig in Sachsen gebürtig. Sein Vater lebte dort als Schullehrer und hatte ihm den ersten Musikunterricht ertheilt. Auf der Universität zu Leipzig, wo er Theologie studirte, zwang ihn Armuth, sich die Mittel seines Subsistens durch Musikunterricht zu verschaffen. Dies weckte sein Talent und leitete seine Neigung mehr nach dieser Kunst hin; und er erwarb sich, was ihm darin noch fehlte, so weit er es später erreichte, nur durch eigenes Studiren unter Rath und Beyhülfe einiger Theilnehmenden. Er starb im 39sten Lebensjahre. Ein ausführliches Verzeichnis seiner Compositionen findet man in Gerbers neuem *Tonkünstlerlexikon II.* S. 500 folg.

Berlin, d. 30sten Octbr. Trotz den Stürmen der Zeit hat hier die Liebe zu Musik und Theater nicht aufgehört. Ich eile, Ihnen eine kurze Uebersicht dessen, was in Hinsicht auf jene seit der Mitte des July, wo der Postenlauf unterbrochen ward, Bemerkenswerthes vorgefallen, mitzutheilen.

Den 14ten Jul. wurde zum erstenmal gegeben *der blinde Gärtner* oder die blühende Aloe, ein Liederspiel in einem Acte von Kotzebue, mit neuen Melodien von *J. P. Schmidt*. Es gefiel eben nicht, ungeachtet die Herren Gern, Rebenstein u. Stümer sehr angenehm sangen, und Hr. Wurm mit seinen gewöhnlichen *Lazzis* das Publicum amusirte. Das kleine Stück ward, nach einigen Wiederholungen, zurückgelegt. — Den 23sten hörten wir zum erstenmal *Abu-Hassan*, ein Singspiel in einem Acte von F. K. Hiemer, in Musik gesetzt von Carl Maria von Weber. Auch dieses Stück fand nicht den erwarteten Beyfall, und verschwand nach einigen Vorstellungen vom Repertoire.

Den 3ten August ward, zur Feyer des Geburtsfestes des Königs, im Opernhause eine dramatische Akademie gegeben. Die Ouverture und eine Scene mit Chor und Ballet aus Spontini's Oper: *Ferdinand Cortez*, eröffnete den sehr bunten Reihen. Dann folgte die letzte Hälfte des 2ten Actes aus dem vaterländischen Trauerspiel: *Waldemar*, Markgraf von Brandenburg, vom Baron de la Motte Fouqué, in der einige Chöre vom Hrn. Musikdir. Gürrlich sich befanden, von denen der erste und der dritte choralmässig gesetzt waren, und gut ausgeführt wurden. Dann hörten wir die Schlusscene des ersten Acts aus Glucks *Iphigenia in Aulis*, gesungen von Hrn. Stümer und Dem. Eunike, und endlich einige Chöre aus Mozarts *Titus*, von denen aber der eine nur eingelegt ist, und Cimarosa zum Verfasser hat, was man leicht auch an der Leere der Harmonie und Instrumentation bemerkt. Die zweyte Abtheilung gab zuerst das lyrische Duodrama mit Chören von C. Herklots, *Sulmalle*, componirt vom Hrn. Kapellm. Weber, das seit dem Tode der unvergesslichen Schick geruhet hatte. Unsre neue Sängerin, Mad. Schulz, sang die Partie der Sulmalle mit vielem Beyfall, so wie Hr. Gern die des Klonmal. Ueber das Werk selbst, und seine heroische, oft wahrhaft grosse, doch hin und wieder auch etwas krause Musik, ist schon ehemals gesprochen worden. Auf *Sulmalle* folgten die Schlusscenen des 4ten Acts von Schillers Trauerspiele: *Wallensteins Tod* (in denen Hr. Mattausch den Wallenstein und Hr. Rebenstein den Max Piccolomini zum erstenmal nicht ohne Beyfall gaben), in die der herrliche Marsch und die Schlacht-

symphonie von unserm Kapellm. Weber einfallen. An diesem schloss sich ein unbedeutendes, neues Divertissement vom neuen Balletmeister, Hrn Tolle, und das Volkslied von Ludwig Werner Dee, der auf Blitzen fährt etc. nach Händels unsterblicher Musik: God save the King.

Den 8ten ward zum erstenmale, und seitdem öfterer, mit immer neuem Beyfall des stets zahlreich versammelten Publicums, das gern in das, vom Dorfrichter Michel angestimmte Lob des Königs einstimmt, gegeben — das neu einstudirte Lieblingssingspiel unsrer Väter: *die Jagd*, von Weisse, mit der für ihre Gattung ächten und vollkommenen, dabey auch immer gefallenden Musik vom Vater Hiller. Da Hr Beschort den König, Hr Unzelmann den Michel, Hr Stümer den Christel, Mad. Eunike die Röse, ihre Tochter Hannchen und Hr Rebenstein den Töffel gaben, so sehen Sie selbst, dass Spiel und Gesang in den besten Händen waren. Am meisten gefielen: Christels Arie: Wie schön war sie etc. und das Duett zwischen Michel und dem König: Wer unsern guten König liebt etc. Dem. Eunike sang das allbekannte: Als ich auf meiner Bleiche etc. im ersten Verse nach der schönen, einfachen Melodie Hillers, die andern Verse aber nach den sehr künstlichen, und eben darum für das unkünstliche Landmädchen gar nicht passenden Variationen von Ambrosch. Weit schöner, einfacher, aber auch gefühlvoller sang sie die Arie: Der Graf hat seine Schätze mir etc. — Den 22sten gab Hr Hintze, Mitglied des Stettiner Theaters, in Siegmayers musikalischem Quodlibet *Herr Rochus Pumpernickel*, den Herrn v. Borthal, ohne zu gefallen. — Den 30sten wurde zum erstenmale, und seitdem oft, mit immer neuem Beyfall, gegeben: *Der Kapellmeister aus Venedig*, oder, der Schein trügt, ein musikalisches Quodlibet in einem Acte von L. Breitenstein. Die Musik dieses, durch der Herren Unzelmann und Wurm komisches Spiel sehr unterhaltenden Stücks, ist von mehreren beliebten Componisten nach Musikstücken aus bekannten Opern, hat aber das Eigene, dass in mehreren Scenen, nicht, wie bey den bisherigen ähnlichen musikalischen Quodlibets, die einzelnen Gesänge älteren Compositionen untergelegt sind, sondern jeder Vers, oder auch einige im Zusammenhange, bestehen aus den verschiedensten Compositionen in bekannten Opern, und bilden also ein wahres musikalisches Mosaik.

Da es hier nur auf Scherz abgesehen und der Einfall gut ausgeführt ist, lässt sich dabey nur wünschen, dass dem Verf. nicht das *sacrum pecus imitatorum* nachziehen möge. Den meisten Beyfall erwarben sich: Bassanio's, des Kapellmeisters, (Hrn Unzelmanns) Recitativ und Arie: Ich recommendire mich bey den Herrn etc. Henriettens (d. Mad. Müller) Recitativ und Arie: Zärtliche Weiber, o wie seyd ihr zu beklagen etc.; Peters (Hrn Wurms) und Hannchens (d. Mad. Eunike) Duett in dem neuesten Geschmack vom: Hannchen, wo bleibst du denn so lange etc.; das in ähnlichem Geschmack componirte Duett von Henriette und Carl (Hrn Stümer): Wenn du mich liebst, so rede etc., die Quintette: Einen Koffer wird man sehen etc. und: Alles was die Zeit enthält etc. — Den 26sten Sept. wurde zum erstenmal und seitdem noch einige Mal mit Beyfall gegeben: *Die Heirath durch List*, ein komisches Singspiel in zwey Acten, zu Cimarosa's beybehaltener Musik, von C. Herklots. So langweilig der Inhalt dieses, bekanntlich nach dem italienischen, *il matrimonio per raggiro*, bearbeiteten Singspiels ist, so interessant ist doch die Composition durch Leichtigkeit, angenehme Melodie, ziemlich mannichfaltige Instrumentalbegleitung und einige treffliche mehrstimmige Gesangstücke. Am meisten gefielen: die Ouverture, das Duett Agathens (Mad. Eunike) und der Frau Vanderboy (Mad. Schulz): Zeigt ein Mädchen trübe Laune etc.; das Duett Franks (Hr Eunike) und Babroni's (Hr. Wurm): Jung und artig ist die Tochter etc.; das Quintett von Frank, Agathe, Babroni, Vanderboy (Hr Gern) und dessen Frau: Da uns hier kein Lauscher störet etc.; die Arie der Frau Vanderboy: So ists beschlossen etc. und das Finale des ersten Acts; so wie im 2ten Acte: das Duett von Babroni und Vanderboy: Meine Braut ist nun Agathe etc.; das Duett von Frank und Frau Vanderboy: Mir ihre Tochter etc.; Vanderboys Arie: Ich war damals ein schöner Junge etc., das Quartett von Babroni, Hrn. und Frau Vanderboy und Frank: Betrachtet hier mit Schrecken etc., und das Finale.

Den 29sten gab Hr. Hansmann, Cantor der Sophienkirche, in derselben ein Concert spirituel. Gelegenheit dazu gab der Wunsch, die, bey der 100jährigen Jubelfeyer der Sophienkirche vor einigen Monaten zuerst aufgeführte Cantate von Agricola mit der Composition des fleissigen Kan-

mermusicus A. Schneider noch einmal zu hören, da viele Musikliebhaber damals in der überfüllten Kirche keine Stelle erhalten konnten. Ausser dieser Cantate, in der besonders der Chor: Jauchzet dem Herrn alle Welt etc. gefiel, gab Hr. Hansmann noch den Hymnus auf Gott vom Kapellm. Schulz — in dem besonders der treffliche Chor: Orkane preisen dich, o Gott etc. tiefen Eindruck machte — und das gedruckte, kurze, aber sehr schöne *Te Deum laudamus* von Joseph Haydn. Die Chöre sangen die Mitglieder der harmonischen Singe-Academie, und die Solo-Partien die Dem. Ernst und Hansmann, und die Hrn. Blume und Wettmann.

Den 13ten Octobr. gab Hr. Carl Eichbaum Concert im Saale der Stadt Paris. Gleich tausend andern jungen Männern hatte er, beym Aufruf des Königs, seine friedliche Laufbahn verlassen, und war als freywilliger Jäger in den Kampf gezogen. Verwundet kehrte er zurück, und um seinen Unterhalt selbst zu bestreiten, gab er jenes Concert, das, auch an sich betrachtet, angenehmen Genuss versprach und gewährte. Er blies mit seinem Lehrer, dem Hrn. Kammermus. Schwarz sen., ein Duett-Concert für zwey Fagotte von A. Schneider, und dann noch eine neue Polonaise. Der junge Hr. Schulz von der königl. Kapelle blies sehr brav auf der Flöte ein Adagio und Rondo von Devienne. — Den 17ten ward, als Nachfeyer des Geburtsfestes des Kronprinzen von Preussen, (am Feste selbst, den 15ten, war zum erstenmal im Theater gegeben worden: *Rudolph von Habsburg* und *König Ottokar von Böhmen*, ein historisches Schauspiel in fünf Acten von Kotzebue) zum Besten der Waisenkinder des Friedrichsstiftes, deren Väter im Kampfe für König und Vaterland fielen, im Theatersaale eine musikalische Academie unter Direction des Hrn. Musikdir. Gürrlich gegeben. Die interessantesten Partien derselben waren: die Ouverture zum Trauerspiel *Egmont* von Beethoven, Recitativ und Arie nach der Composition von Weber und Righini, gesungen von Dem. Schmalz, Variationen (über das Thema: Bey Männern, welche Liebe fühlen etc.) für Violine und Violoncell von Romberg, vorgetragen von den Hrn. Möller u. Töpfer; eine Scene mit Chor, dem Andenken Moreau's von Müchler, componirt vom Hrn. Kapellm. Weber und gesungen von Mad. Schulz, unter Begleitung des Orchesters und der Harmonika, die Hr. Pohl spielte; eine Scene mit Chor von Paveri, ges. von Hrn. Tombolini, und Variationen für das Fagott, gesetzt und gespielt von Hrn. Bärmann. Die reine Einnahme von diesem stark besuchten Concert betrug gegen 500 Thlr. — Den 18ten wurde im Theater das, nach dem Französischen von Castelli bearbeitete Lustspiel: *Die Ehemänner als Junggesellen*, gegeben, in dem ein sehr angenehmes, vom Hrn. Musikdir. Seidel componirtes Quartett von vier Blasinstrumenten sehr gefiel. Hierauf blies Hr. Gabrielsky mit Beyfall ein Flöten-Concert von A. Schneider. Weniger gefiel ein neues Singspiel, das schon 1809 gegeben werden sollte, aber aus unbekannten Ursachen zurückgelegt worden war. Es hiess: *die Romanze*, komisches Singspiel in einem Acte, nach dem Französischen des Lecanu frey bearbeitet. Ausser dem Liede der Frau von Formont (Mad. Müller): Tief drang, was er so anmuthsvoll etc. gefiel nichts, und daher wurde das Stück auch nicht wiederholt. — Den 22sten wurde, ausser dem beliebten *Kapellmeister aus Venedig*, zum erstenmal gegeben: *Lieb' und Friede*, ein Schauspiel in einem Act, von F. W. Gubitz, mit Musik von Friedr. Wollank. Der angenehme Inhalt wird das kleine Stück lange auf der Bühne erhalten, wenn auch die gemüthvolle Composition des trefflichen Wollank das Übrige beytragen wird. Am meisten gefielen Goswe's (Dem. Fleck) Lieder: Auf irdischer Welt wird selten Glück gefunden etc. und: Kam ein Ritter wild gezogen etc. Den 25sten gab der Kammermus., Hr. A. Schunke, Concert im Saale der Stadt Paris. Er trug brav ein Concert für's Waldhorn von Kolz, und, mit dem jüngern Hrn. Tausch, Variationen für Klarinette und Waldhorn, von Tausch dem Vater gesetzt, vor. Hr. Kammermus. Kranz spielte, und sehr gut, ein Adagio und Rondo von seiner Composition auf dem Violoncell. —

(Der Beschluss folgt in der 46sten No.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten November. №. 46. 1813.

Mittheilungen aus dem Tagebuche eines Tonkünstlers.

(Fortsetzung aus der 45sten No.)

Meinen dritten Wunsch haben schon Andere vor mir gethan und mögen ihn nur nicht auch Andere nach mir noch thun müssen! — Dass unsere Gesang- und unsere Instrumentalmusik ganz ausser Verhältniss gerückt sind, dass die Letztere seit einigen Decennien zum Erstaunen vor-, die Erstere zum Bedauern rückwärts gegangen ist, wissen wir alle. Ich kenne die bedeutendern Theater Deutschlands sämmtlich und behaupte geradehin: es giebt jetzt auf allen zusammengenommen nicht über drey Sängerinnen, nicht über sechs Sänger, die den Kenner wahrhaft befriedigen können; ich meyne aber damit *nur* Sängerinnen und Sänger, in denen sich, Geist und Gefühl überhaupt vorausgesetzt, wahrhaft vorzügliche Stimme, wahrhaft vorzügliches Talent und wahrhaft vorzügliche Ausbildung und Methode *vereinigten*; und auch von diesen ist jede und jeder — vielleicht nur mit zwey oder drey Ausnahmen — doch eigentlich nur für Eine Hauptgattung geeignet und ausgebildet. Den nächsten Maasstab, wie weit wir in dieser Hinsicht zurückgekommen sind, und einen um so sicherern, weil er unabsichtlich geboten wird — diesen Maasstab giebt wol, dass selbst an Orten, wo offenbar ausgezeichnete Kenntnisse und wahrer Geschmack für Tonkunst nicht wenig verbreitet, beyde auch in Absicht auf Composition oder Instrumentalvortrag ungemein geschärft sind, von *vereinzelten* Vorzügen dieses oder jenes Sängers allgemein so viel Aufhebens gemacht, und der offenbaren, nur nicht geradehin talentlosen, nicht geradehin beleidigenden Mittelmässigkeit schon mit Auszeichnung begegnet wird; das grössere und gemischte Publicum aber allerwärts mit dem singenden Personale, wenn es nur nicht geradezu schlecht ist oder grob fehlet, sich recht wohl zufrieden bezeigt. Man ist also allmählig gewöhnt worden, das wahrhaft Vortreffliche im Gesang fast überall, mit oder ohne Bewusstseyn, aufzugeben, nicht mehr daran zu denken, das Gute für jenes, das Leidliche für gut zu nehmen, und sich auch in das zu finden, was kaum leidlich genannt werden kann. Geht dies in gleichem Verhältniss ungefähr dreyssig Jahre fort, wie es seit ungefähr dreyssig Jahren gegangen ist: so rückt man wenigstens wieder um Eine jener Stufen herab — es wird, es muss aber so fort gehen, wenn nicht etwas dagegen gethan wird, und etwas, das ins Ganze eingreifen kann. Ins Ganze kann aber hier nur dadurch eingegriffen werden, dass man mehrere vortreffliche, und nicht wenige gute Muster herbeyschafft, nach welchen Andere ihre Leistungen und das Publicum seinen Geschmack wieder höher hinauf bilden, und eben das Urtheil wieder reinigen und schärfen können.

„Wunderlich! lässt sich denn in Künsten das Vortreffliche, oder auch nur wahrhaft Gute, nach eigenem Willen herbeyführen?" Ja freylich, wenn nämlich die Natur die Bedingungen der Möglichkeit — die Fähigkeiten — und der Geist der Zeit die Bedingungen der Wirklichkeit — Gelegenheit und Bildung — darbieten: beydes geschieht aber eben jetzt in Hinsicht auf Musik. Mit einem Worte: wir brauchen, um allmählig alles das zu erreichen, was wir hier vermissen und wünschen, nichts weiter, als für ganz Deutschland drey bis vier *höhere* Singschulen, die aber mit Einsicht errichtet, mit Strenge geleitet, mit Treue verwaltet, mit Beharrlichkeit erhalten würden. Unter diesen Bedingungen werden sie ganz zuverlässig schon im ersten Decennium ihrer Dauer entschiedenen Erfolg zeigen; und kosten werden sie so wenig — ja, alle zusammengenommen, weniger, als ein einziges Kavallerie-Regiment.

Es braucht nicht erst erwähnt zu werden, dass mehrere Details des Plans solcher Institute sich nach

Ort und Verhältnissen richten müssen: in den Hauptsachen müssten sie aber, diese Institute, übereinstimmen. Darum erlaube ich mir denn auch solch einen Plan hier zu entwerfen, wie er, irre ich mich nicht sehr, wenigstens in seinen Grundzügen auf- und anzunehmen, und dann in Nebendingen, nach Ort und Verhältnissen, abzuändern wäre. Ich zeichne ihn aber nur nach der Idee von der Einrichtung des Ganzen, und nehme die Dinge wie sie eben jetzt sind, nicht, wie sie seyn könnten und vielleicht auch werden. Vom Stoff und der Art der Lehre, von den Beschäftigungen der Zöglinge im Einzelnen — kurz, von allem, was das Innere der Verfassung angehet, berühre ich nur das Nächste: über das Andere spreche ich aber ein andermal, wenn ich nämlich Beweise bekomme, das hier Vorgelegte finde Eingang, und man wünsche nun auch meine Vorschläge zu jenem zu vernehmen.

Wir sprechen von *höhern* Gesangschulen, und von solchen, welche Sänger *) bilden, die *öffentlich* auftreten, und, in der Regel, die Singkunst sich als *Beruf* wählen sollen. Daraus folgt schon vorläufig, dass diejenigen ausgeschlossen bleiben, welche ohne vorzüglich gute Stimme und offenbares Talent für Musik, von entschieden unvortheilhafter Gestalt und Gesichtsbildung, schwächlich oder ungesund, und noch nicht über die niedere Schule in der Musik überhaupt und im Gesange ins besondere hinaus sind; auch die, welche durch Neigung oder Verhältnisse irgend einer Art gehindert werden, öffentlich aufzutreten, und sich, sollte sie den Erwartungen entsprechen, dem Gesange ganz zu widmen, sondern die nur, zu ihrem und Anderer Privatvergnügen, als Dilettanten den Gesang üben wollen. (Liebhaber und Sänger von Beruf zu vermischen, thut beym Unterrichte niemals gut; hier aber am allerwenigsten, und darf schlechterdings nicht zugelassen werden. Die Ursachen liegen nicht nur in gewissen, leicht zu entdeckenden Verhältnissen, sondern auch in der Natur der Sache, und folglich in der nähern Bestimmung der Methode des Unterrichts selbst.)

Nun denke ich mir solcher Singschulen für ganz Deutschland nur vier — mehr nicht: eher eine oder zwey weniger, und versetze sie nach Wien, München, Berlin und Prag. Diese Städte sind gross genug, um die erwünschten Subjecte mehrere, und eher zu viele, als zu wenige, zu liefern, den von andern Orten Hergesendeten aber leicht ein schickliches Unterkommen zu gewähren; das Publicum dieser Städte liebt Musik und hat auch Bildung für sie hinlänglich, um an solch einem Institut in ihren Mauern wenigstens so weit Theil zu nehmen, als wirklich nöthig — und dessen ist, nach unserm Plane, wenig genug; es fehlt an diesen Orten auch nicht an Lehrern, wie wir sie brauchen, obgleich es gar nicht nöthig ist, dass diese eben Eingeborne oder schon Angebürgerte seyen, und es giebt der öffentlichen und guten Musik aller Art dort mehr, als wir verlangen müssten, um die Zöglinge zu ersetzen und ihnen die wohlthätigen Einflüsse der Zeit, der Thätigkeit anderer Künstler, und der musikal. Aussenwelt überhaupt, zu verschaffen.

Das Institut stehet unter öffentlicher Aufsicht des Theils der Verwaltung, der überhaupt für Künste und Erziehung sorgt: doch stehet es unter dieser nur im Allgemeinen, und damit es mehr Ansehen bekomme, auch, wäre das ja nöthig, erst noch besonders zu bezwecken, damit ihm mehr Dauer gegeben, strengere Ordnung erhalten würde. Da von der öffentlichen Behörde weiter nichts verlangt wird, wird sie selbst auch weiter nichts verlangen: die Kunst, wie die Wissenschaft, muss frey ihren Weg gehen, und jene um so mehr auf denselben gelassen bleiben, da von den öffentlichen Behörden so selten erwartet werden kann, dass sie eben hier der Sache genug kundig sind — der Sache, die gemeiniglich von ihnen und ihren übrigen Geschäften so weit abliegt.

Eines besondern Schulhauses, oder überhaupt irgend einer besondern Veranstaltung, die sich auf die Verhältnisse der Zöglinge, ausser ihrem Unterricht und ihrer Uebung erstreckte, bedarf es eigentlich gar nicht; ja, wie ich die Welt und die grossen Städte kenne, würde ich, wäre solch eine Veranstaltung auch zu erreichen, nicht einmal dazu rathen, indem, was von der einen Seite damit gewonnen werden könnte, nur allzuleicht von einer andern wieder verloren gehen möchte. Man brauchte zu jener Hinsicht nur einen grössern Musiksaal zu gemeinschaftlichen Uebungen und Ausstellungen, (wovon hernach,) und einiger kleinerer, doch geräu-

*) Anm. Um kürzer zu seyn, nenne ich hier und in der Folge nur diese, meyne damit aber, wo ich die besondern Benennung nicht brauchte, zugleich die Sängerinnen.

niger Zimmer, zum eigentlichen Unterricht; in jedem ein gutes Pianoforte.

Das Institut bekömmt

a) einen *Aufseher*, der kein Musiker von Profession seyn darf *), nothwendig aber ein Mann von Geist und Bildung, auch wissenschaftlicher, überhaupt ein thätiger Mann und von humanem Charakter, von Ansehen, und nicht ohne Kenntniss der Tonkunst. Diesem stehet es frey, jeder Unterrichtsstunde und jeder Uebung, wenn er will, aber stets unangemeldet, beyzuwohnen: wöchentlich einmal das Ganze zu besuchen, und bey allen grössern, gemeinschaftlichen Uebungen und Ausstellungen gegenwärtig zu seyn, ist ihm Pflicht. Den letztern wird er durch seine Gegenwart nicht nur mehr Gewicht, den darin auftretenden Zöglingen einen neuen Sporn geben; sondern er wird dadurch noch am besten über die Fortschritte derselben, die Thätigkeit der Lehrer, die vorzüglichen Gaben Einzelner unter beyden, und überhaupt über den Gang des Innern des ganzen Instituts, stets unterrichtet bleiben, und diesem gemäss, ist er nur der rechte Mann, tausenderley Gelegenheit finden, zu Rath, zu Ermunterung, zu Berichtigung, zu Ausgleichung etc. und eben dieses wäre ganz vorzüglich seines Amts und Berufs.

b) Von *Musik-Lehrern* braucht das Institut nur zwey: aber sie müssen durchaus wackere und tüchtige Männer seyn; als Musiker — und zwar Musiker von Beruf — gründliche Kenntnisse der Composition und des Gesanges besitzen; sie müssen im Allgemeinen gute und wissenschaftlich geordnete Köpfe; müssen methodisch gebildete und durch eigene Erfahrung geübte Musik- und Gesanglehrer, ja, bis auf einen gewissen Grad, selbst Sänger seyn, (um, wenn auch mit schwacher oder sonst nicht vorzüglicher Stimme, doch das Nöthige *vormachen* zu können,) sie müssen Singstücke aller Art ohne Schwierigkeit zu accompagniren sich gewöhnt haben. — Das ist nicht wenig, sagt ihr? Ich sage: es ist viel, aber dennoch darf da kein Jota abgehen, sonst bleibt euer ganzes Vorhaben, dessen braucht ihr, stehet's wie sonst: wie es soll, ihr nicht um solche Männer verlegen zu seyn. Nicht eure nur, und nicht eben jeder zu Hause oder bey'm nächsten Nachbar! Wüsste doch ich selbst euch von solchen Lehrern mehrere vorzuschlagen als ihr für alle vier Institute braucht, so wie ich auch in jeder der genannten vier Hauptstädte meinen Aufseher wüsste, wie wir ihn wünschen: nur wäre es vorlaut und unbescheiden, sie hier namhaft zu machen. — Diese beyden Lehrer vereinigen sich nun über die Methode, die Lehrbücher, die Stunden, und die verschiedenen Theile des Unterrichts und der Uebungen, unter Rath und Mitwirkung des Aufsehers; die grössern, gemeinschaftlichen Uebungen und Ausstellungen leiten sie abwechselnd. — Da man zwar der Fähigkeiten eines Mannes sicher seyn kann, nicht aber seiner Thätigkeit und seines übrigen Verhaltens: so werden sie nicht auf Lebenszeit; doch da man auch keinem vorzüglichen Manne zumuthen darf, sich auf zu kurze Zeit und Unsicherheit hin verbindlich zu machen, so werden sie von vier Jahren zu vier Jahren engagirt, mit der Versicherung, dass sie, ohne offenbare, in den Sachen selbst liegende Gründe, nicht entlassen werden sollen.

Zu diesen zwey Lehrern im Gesange kommen aber ein Lehrer der italienischen Sprache, und für die fähigsten Zöglinge, die bald entlassen werden sollen und für die Bühne sich bestimmen, im letzten Jahre noch einige, welche in einzelnen Unterrichtsstunden in dem unterweisen und üben, was, ausser dem Singen, vom Theatersänger mit Recht verlangt wird, und, bis auf einen gewissen Grad, wirklich gelehrt werden kann — Declamation, Anstand, allgemeine Regeln und Vortheile der Action etc. Diesen Unterricht werden am leichtesten und besten vorzügliche Mitglieder des Theaters ertheilen, und da diese Gegenstände, wie die Methode, sie mitzutheilen, nicht zunächst in diese Zeitung gehören, so lassen wir es bey dieser kurzen Erinnerung bewenden. —

Der *Musikunterricht* zerfällt in zwey Hauptabschnitte: Gesang selbst, und Hülfswissenschaften; die Methode bey beyden ebenfalls in zwey: Unterrichten und Ueben, welche aber durchgängig, und für jeden, auch den kleinsten Punkt, mit einander verbunden werden müssen — mit andern Worten: die Methode muss durchaus praktisch seyn.

Hülfswissenschaften des Gesanges sind: Gute, d. h. reine, deutliche, angenehme Aussprache, erst

*) Warum nicht? Das, so wie der Grund mehrerer, hier gegebener, näherer Bestimmungen, kann ohne Weitläufigkeit nicht angeführt werden. Unterrichtete werden ihn wol selbst finden; sonst wird sich auch der Verf. darüber jedem gern mittheilen, der wirklich den Vorschlag ins Werk richten will.

der Vocale, dann der Sylben, endlich zusammenhängender Texte; Behandlung dieser in wissenschaftlicher und ästhetischer Hinsicht, italienische Sprache um sie ebenfalls gut auszusprechen, neben zu verstehen, und sich, wenn auch nur nothdürftig, in ihr auszudrucken, Klavierspiel, wenigstens soweit, dass der Sänger sich selbst allenfalls genügend begleiten kann, Theorie der Musik, wenigstens so weit, dass er, nach Vollendung des Cursus, die verschiedenen Gattungen und Style genau unterscheiden, ihnen gemäss seinen Vortrag im Ganzen erwählen und anordnen, und in den Gattungen, wo es sich, z. B. durch Verzieren und Verändern, mehr Freyheit verstatten darf, Fehler gegen Grammatik oder Geschmack vermeiden kann. Diesem letzten Theile des Unterrichts darf sich durchaus auch die Sängerin nicht entziehen: denn sie kann ohne denselben nie ganz frey, sicher und makellos, mithin nie in ihrer Bildung vollendet, nie eine wahrhaft kunstgerechte, viel weniger eine wirklich grosse Sängerin werden.

Vom *Gesange* selbst brauche ich wenig hinzuzusetzen, da ich hier nur den Grundriss des Instituts liefere, und da im Ganzen über ihn, den Gesang, und die Methode seines Unterrichts, die besten Lehrer der Alten und Neuen *) einig sind. Ich erwähne nur, weil es so der Ausführung halber in Deutschland allzusehr vernachlässigt worden, Folgendes. Die Scalaübungen, wie es seyn soll, muss *jeden Tag* ohne Ausnahme, und bey jedem Zögling, auch dem geschicktesten, den Anfang und die Einleitung der frühesten Singstunde einnehmen; das Solfeggiren, nach den trefflichen Mustern alter und neuer Meister, wie sie öffentlich bekannt worden sind, und nach den einzelnen Uebungsstücken, die der Lehrer für besondere Schwächen oder tadelswerthe Eigenheiten dieses und jedes Sängers selbst aufzusetzen Gelegenheit nehmen wird — muss *jeden Tag* durch den ganzen Cursus, auch für die geschicktesten Sänger, seine besondere Uebungs-Stunde haben und behalten; die Fortschritte, da jeder Punkt in seinem ganzen Umfange betrachtet und in möglichster Vollkommenheit von allen Zöglingen zur Ausübung gebracht werden muss, durften nur sehr langsam genommen, und schlechterdings darf von keinem Punkte zum andern übergegangen werden, bis jeder Zögling ihn ganz versteht, ganz innen hat, und ohne grosse Schwierigkeit ihn selbst ausführen kann. Ganz zwecklos, pedantisch, und überdies Geist und Lust ertödtend würde es aber seyn, bey jedem Punkte vom Ey anzufangen, durch einen verstandenes Pestalozzisiren das Haar zu spalten u. dgl. m.; sondern nur die Sache, unmittelbar die Sache, aber diese recht, ist alles, worauf man bestehen soll. Um nicht missverstanden zu werden, will ich den Gang des Unterrichts und der Uebung an einem Beyspiel, und einem ganz einfachen, hieher setzen.

Wir fangen heute das *Trillo* an. Was ein Trillo ist, wissen Sie. Gebe nun jeder eines auf dem Pianoforte an. (Damit jeder erst den Begriff sicher, deutlich und bey der Hand habe.) — Nun auch jeder eines mit der Stimme, so gut es gehen will. — Hier wird schon ein beträchtlicher Stillstand gemacht werden müssen: es darf aber in dieser und der folgenden Stunde nicht eher weiter gegangen werden, bis jeder Zögling ein *leidliches* Trillo singen kann; nur erst ein leidliches. — Nun giebt's aber der Trillos mancherley, das wissen Sie auch. Es giebt lange, kurze, mit, ohne Nachschlag, Pralltriller etc. Auch diese werden von jedem erst auf dem Instrumente, dann mit der Stimme ausgeführt, wo denn ein beträchtlicherer Stillstand nöthig seyn wird, bis alle Zöglinge ohne Ausnahme die verschiedenen Gattungen, obgleich vor der Hand *nur leidlich*, mit der Stimme werden ausführen können. — Nun haben Sie das *Was* inne, und jetzt kommen wir zum *Wie* — in der Kunst die Hauptsache. Wie muss also das Trillo künstlerisch beschaffen seyn? Erstens deutlich: man muss beyde Töne bestimmt, genau und leicht unterscheiden können; mithin nicht so, oder so, (dass nämlich nur, dort der erste, hier der zweyte Ton deutlich vernommen, dass ein Ton in den andern gezogen wird u. dergl.) sondern so! Das Rechte mache mir nun jeder nach. — Das Trillo muss zweytens gleich seyn im Schlagen: ein Ton muss so schnell, so rund, so wohllautend ansprechen, als der andere; mithin nicht *so* — sondern *so* — (Verfahrungsweise und Stillstand, wie oben.) Nun müssen wir das auf die verschiedenen Arten des Trillo anwenden. (Verfahrungsart u. Stillstand,

*) Unter diesen ist an trefflichen Bemerkungen, Rathschlägen und Vortheilen für Kenntnisse in der höhern und feinern Ausbildung keiner so reich, als der Verf. der Abhandlung über Gesang und Gesangmethode in den letzten Stücken des vorigen, und den ersten des jetzigen Jahrgangs dieser Zeitung.

wie oben.) — Drittens muss man den Triller in verschiedenen Graden der Geschwindigkeit angeben können, schon, weil man zu manchem, wie dem Pralltriller, nur einen Augenblick Zeit hat. (Verfahrungsart und Stillstand, wie oben.) Was wir so eben gelernt haben, thut uns nun auch gute Dienste zur Verschönerung des *langen* Trillers. Da hat man Zeit, und es thut sehr vortheilhafte Wirkung, wenn man diesen, wo es nämlich ganz frey ausklingen darf, etwas langsamer anfängt, geschwinder werden lässt, und möglichst geschwind endet, ja auch in besondern Fällen, hat man Kraft und Brust dazu, es gegen das Ende wieder langsam angiebt und so in den Nachschlag verfliessen lässt. Das ist nun freylich schwer; darum wollen wir uns Zeit dazu nehmen; aber es ist auch ein Kunststück, das, selten, am rechten Orte angebracht, und schön ausgeführt, stets vom Publikum erkannt und mit glänzendem Erfolg belohnt wird: darum wollen wir alle Kräfte aufbieten. (Wie oben.) Nun auch das Letzte: Kann man's möglich machen — und man wird's ohne zu grosse Schwierigkeit, wenn man das Vorletzte möglich gemacht hat — so lasse man beym langen Triller, da, wo es schneller wird, es auch stärker, da, wo es langsamer wird, schwächer werden. (Wie oben.) Doch muss ich für Sie, denen es an Kraft, Athem und ausgezeichneter Geläufigkeit der Organe gebricht, so dass es Ihnen, auch nach fleissiger, angestrengter Uebung, unmöglich fällt, jene beyden letzten Punkte gleichfalls zu erreichen, hinzusetzen: *diese* sind nicht geradehin nothwendig, da sie nur von der Instrumentalmusik herübergenommen sind, und ein langer Triller der Singstimme auch ohne sie gute Wirkung thut, wenn er nur im Uebrigen vollkommen ausgeführt wird; jene vorhergehenden Punkte sind aber zu dieser Ausführung *vereint*, unumgänglich nöthig. — — Jetzt wissen Sie alles, und haben auch alles in der Gewalt, was zum Triller *technisch* und *artistisch* nöthig ist: nun kommen wir zum *Aesthetischen*. Das ist nicht weitläufig, nicht schwer, und angenehm. Da fragen wir: Wohin gehört nun der Triller, und wohin nicht? wohin das lange, wohin das kurze, wohin der Pralltriller u. s. w.? wohin, im Kirchen-, wohin im Opern-, wohin im Concert-Styl, wohin im Liede u. dergl.? und unter den Fällen, wohin dies oder jenes gehört, welches sind die nöthigsten, wo es nicht fehlen darf? welches die, wo es (bey Mangel an körperlicher Disposition u. dergl.) allenfalls übergangen werden kann? welches die, wo es vorzüglich glänzende oder vorzüglich angenehme Wirkung thut u. s. w. — So viel als Andeutung und Beyspiel der Methode, welche ich für die beste halte. Ich führe nun in meiner Auseinandersetzung fort. —

(Der Beschluss folgt.)

Miscellen.

1.

Ein seltsameres, bedeutungsvolleres, und überraschendes treffendes Bild hat wol schwerlich irgend ein Dichter aus der jetzigen Tonkunst entnommen, als Jean Paul in den *Dämmerungen*, S. 52, wo er zu denen, welche in der Geschichte eine Ausgleichung zwischen Glück und Werth suchen, also spricht:

„Ihr verlangt, die stark besetzte Instrumental-Natur soll mit der lebendigen Vocal-Natur in einer Note zusammentreffen? aber kann nicht eine Singstück hinauf und hinab sich ganz anders, als das Instrumentalstück, das euch frey begleitet, und doch mit ihm harmonisch bewegen?" —

2.

Neben diesem seinem festhaftenden Ernst stehet gut sein geflügelter Scherz (S. 42) „Der französische Gott ist der Gott des Augenblicks, Augenscheins, und des Theilchens. Alles ist schnell, wie ihre Angriffe und Siege; alles einzeln und coupirt, wie ihre Perioden — — Sie ergreifen das Einzelne der Kunst, weniger das Ganze: daher ihr Durst nach Einzelnheiten des Witzes, der heroischen Antithesen, der compendiösen Bibliothek von Lebenszusammenfassungen; daher ihre Unmöglichkeit zur Musik, die nur durch Vergangenheit und Zukunft begriffen wird, nicht durch den Schlag der Gegenwart, welchen sie durch ihre Vorliebe für Fortissimo und Pianissimo *) begehren. Ihnen ist deshalb ein Musiksaal ein Sprachzimmer, sie müssten sich denn durch Singen vom Reden abhalten; denn es wird ihnen viel zu lange, so lange nichts zu thun, d. h. nichts zu sprechen, bis der Mu-

*) Anmerk. Jean Paul citirt hier Reichardt: Reichardt konnte uns citiren.

schlagende Donner des Fortissimo oder das leise Regnen des Pianissimo ihr Ohr wieder ablenkt vom nächsten Ohre." —

3.

Hat man wol auf folgende Stelle Ritters (in dessen *Taschenbuche*) genugsam geachtet und ihre wunderbar überraschenden Ideen prüfend untersucht?

„Schall ist auch in den einsamsten Wüsten in der Nacht viel stärker, als am Tage, Strahl stärker nach Humboldt (Ansicht. der Natur etc. 1808. 12 S. 317-318.) Humboldt schreibt es dem Strom aufsteigender warmer Luft zu, der am Tage den Schall hindere, in der Nacht aber hinwegfälle — Der Grund mag wol tiefer liegen; in einem grössern electrischen, also auch Schallleitungs-Vermögen bey der Natur. Oder macht wirklich am Tage das Licht der Sonne die Erde tönen — wie eine Memnonssäule? so dass des Nachts die Erde schweigt? Das Organische spricht ja am Tage, warum nicht auch das Unorganische? Es ist wahr, dass am Tage das Unorganische schläft: aber es kann dafür im Traume sprechen, und des Nachts, wo es wacht, stumm seyn.

4.

In dem herrlichen Werke: *Ueber den Wortreichthum der deutschen und französischen Sprache*, (Leipzig, b. Reclam, 1806.) ist erörtert und vollständig nachgewiesen, dass, bey der natürlichen Beschränktheit der französischen Sprache, und bey der noch viel grössern, welche ihr der künstliche Geschmack in der Poesie, vornämlich in der dramatischen, und nun vollends gar in der zu singenden, auferlegt — dass, sag ich, das ganze Wörterbuch der Oper der Franzosen *nur fünfhundert Wörter* hat.

5.

Noch eine Stelle des trefflichen Jean Paul (aus der *Levana*) sey hier wiederholt, da sie, wenn auch nicht lauter Neues, doch etwas aussagt, das immer von neuem gesagt werden muss, und schwerlich von Andern so schön gesagt werden kann.

Musik sollte lieber, als die Poesie, die fröhliche Kunst heissen. Sie theilt Kindern nur Himmel aus, denn sie haben noch keinen verloren, und setzen noch keine Erinnerungen als Dämpfer auf die hellen Töne. Wählt einbrechende Tongänge und weiche Tonarten: ihr heitert doch damit das Kind nur zu Sprüngen auf. Wilde, kräftige Völker, und lustige, wie Griechen, Russen, Neapolitaner, haben ihre Volkslieder in lauter (?) Molltönen gesetzt. Einige Jahre kann das Kind weinen über Töne, wie der Vater, aber nur jener vor Ueberlust; da noch nicht unsre Erinnerung den tönenden Hoffnungen die Rechnungen des Verlustes unterlegt.

Doch dient der Erziehungsmusik unter allen den Instrumenten, die in Haydns Kinderconcert lärmen, das am besten, welches dem Spieler selber angeboren wird, die Stimme. In der Kindheit der Völker war das Reden Singen; dies werde für die Kindheit des Individuums wiederholt. Im Gesange fällt Mensch und Ton und Herz in Eins zusammen, gleichsam in Eine Brust — indess Instrumente ihm ihre Stimmen nur zu leihen scheinen, — mit welchen Armen kann er nun die kleinen Wesen näher und traulicher an sich ziehen, als mit seinen geistigen, mit den Tönen des eignen Herzens, mit derselben Stimme, die sonst zu ihnen spricht, auf einmal aber sich in der musikalischen Himmelfahrt verklärt? —

Dabey haben sie den Vortheil und das Bewusstseyn, dass sie selber auf der Stelle nachsingen können. Singen erstattet das Schreyen, das die Aerzte als Lungen-Palästra, und erste Rede- und Waffenübung, so loben. Giebt es etwas Schöneres, als ein frühsingendes Kind? — Und wie pflegt es unermüdet zu wiederholen, was einst gerade dieses Seelchen in allen andern Spielen so widersteht! Wie das spätere Alter, der Alpenhirt, der angekettete Arbeiter, die Leere und den Sitzzwang versingen, so versingt das Kind die Kindheit, und singt fort, und hört nur sich. Denn Tonkunst, als die angeborne Dichtkunst der Empfindungen, will eben, wie jede Empfindung, nichts sagen, als dieselbe Sache unersättlich zu Wiederholen, unerschöpft durch Laute.

Der Vater, ähnlich dem Friesländer — dem Sprichworte zu folge: *Frisia non cantat* — singt nicht, oder selten. Ich wollte, er thäte es für seine Kinder; und die Mutter für ihn und sie. —

Wie man sich durch Singen einschläfert, so sollte man, wo es schnell seyn muss, auch dadurch

aufwecken, wie Montaigne's Vater that. Eine Flötenuhr wäre ein guter Wecker — Und wie wäre nicht sonst noch die Tonkunst, als Seelenheilmittel gegen die Kinderkrankheiten des Verdrusses, Starrsinns, Zürnens, anzuwenden! —

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss aus der 45sten No.) In den letzten Monaten hat Berlin mehrere, in der musikal. Welt nicht unbekannte Personen verloren, die ich, der Vollständigkeit ihrer Annalen wegen, nicht übergehen kann. Am 19ten Aug. starb *Johann Carl Friedr. Rellstab* am Schlagfluss. Er war am 27sten Febr. 1759 geboren, und hatte die berühmten Agricola und Fasch zu Lehrern in der Composition. Als Buchdrucker und Buchhändler förderte er die Ausbreitung der Liebhaberey an Musik nicht wenig, wozu er auch durch Verleihen von musikal. Instrumenten und einen musikal. Lesezirkel thätig mitwirkte. Als Schriftsteller hat er sich durch seinen „Versuch über die Vereinigung der musikal. und oratorischen Declamation, hauptsächlich für Musiker und Componisten, mit erläuternden Beyspielen" — Berlin 1786. Fol., durch Herausgabe von C. P. E. Bachs Anfangsgründen, (mit einer Anleitung, den Gebrauch dieser Stücke, die bachische Fingersetzung, die Manieren und den Vortrag betreffend, 3te Aufl., Berlin 1789. Fol.) und viele von ihm für's Klavier arrangirte einzelne Ouverturen, Arien etc. bekannt gemacht. Er stiftete 1787 das Concert für Kenner und Liebhaber, und hatte auch vielen Antheil an der Stiftung der Concerte zum Besten der Witwen und Waisen verstorbener Musiker in Berlin. Seine, meistens von ihm gebildete Tochter, Caroline, starb kurz vor ihm als erste, und nicht wenig geschickte Sängerin des berliner Theaters. Mit ihm erlosch ein reicher Schatz literarischer Denkwürdigkeiten, von denen er, bey Gelegenheit seiner Kritiken der öffentlichen Musik in Berlin, zahlreiche Beweise gab. —

Am 22sten Aug. starb im 80sten Lebensjahre der pensionirte Musikdirector, *Johann Christoph Schulz*, in frühern Zeiten sehr beliebt. —

Den 27sten Aug. fiel *Dr. Joh. Christ. Friedr. Kuhnau*, Lehrer am hiesigen Friedrich-Wilhelms-Gymnasium, beym Angriff auf das Dorf Lübnitz, unweit Belzig. Er war der zweyte Sohn des verstorbenen Musikdirectors und Cantors an der hiesigen Dreyfaltigkeitskirche, und am 3ten Sept. 1782 geboren. Er war dort der Erste, der von der berliner Landwehr fiel, so wie er hier der Erste war, der sich als Freywilliger zur Landwehr stellte, und das Kreuz mit Gott zum Kampf für König und Vaterland annahm. Er stiftete unter den Zöglingen des Gymnasiums einen Sängerverein, der bey feyerlichen Gelegenheiten mehrere schätzbare Beweise seiner erlangten Kunstfertigkeit gab. Für diesen Verein hat er auch mehrere Arien und Choräle componirt. Der Bruder des Verstorbenen setzt diesen Verein fort, der bey Gelegenheit der Todtenfeyer des sel. Kuhnau, am Schluss der öffentlichen Prüfung des Gymnasiums, den 15ten Oct., echt und zum Herzen dringend den Lieblings-Choral des Verewigten sang: Ein' feste Burg ist unser Gott etc. — Einen andern schmerzlichen Verlust erlitt diese Anstalt durch den Tod des Cantors an der Dreyfaltigkeitskirche und Directors des Singchors der Realschule, *Carl Wilh. Thiemann*. Sein Nachfolger ist der treffliche Hr. *Joh. Carl Friedr. Rex*, der am 8ten Oct. dem Chor als sein neuer Director vorgestellt wurde, an welchem Tage das, am 8ten Oct. 1765 von dem verstorbenen Musikdirector *Kuhnau* gestiftete und hernach von ihm mit Liebe gepflegte Chor sein 50jähriges Jubiläum feyerte.

Am 29sten Aug. fiel, im Gefecht bey Gadebusch, *Theodor Körner*, aus Dresden, freywilliger Jäger in dem v. lützowschen Freycorps, als Dichter rühmlich bekannt, so wie am 16ten Sept. im Treffen bey der Görde (einem Jagdschloss und Walde in der Nähe von Dahlenburg, unweit Lüneburg,) *Marie Christiane Eleonore Prochaska*, unter dem Namen *Renz*, freywilliger Jäger in demselben Corps, im 28sten Jahre. Von ihrem Vater, einem Invaliden-Unterofficier zu Potsdam, unterrichtet, hatte sie sich frühzeitig eine grosse Fertigkeit auf der Flöte erworben, und gab daher auch vor einigen Jahren mit ihrem Vater Concerte hier in Berlin. Von Liebe für die Sache des deutschen Vaterlandes ergriffen, nahm sie jetzt, statt der Flöte, das Schwert, und fiel siegreich. —

Für dieses Winterhalbjahr hat Hr. Professor Zelter bey der hiesigen Kunstakademie folgende sehr interessante Vorlesungen angekündigt, die hoffentlich von unsern Künstlern und Kunstfreunden

mählich werden bemerkt werden: Unterricht im Generalbass, in der musikalischen Composition und im doppelten Contrapunct, praktischer Unterricht im Singen. Geschichte der Musik und historischer Zusammenhang der Kunst- und Lehrarten; Uebung mit Instrumentalmusik, um die Schüler an Instrumentalbegleitung zu gewöhnen, und auch vorzügliche Kunstwerke früherer Zeiten gegen spätere zu vergleichen.

Bevor unser Hr. Correspondent in *Wien* für die Leser in einer Uebersicht dargestellt haben wird, was diesen Merkwürdiges seit der Hemmung des Postenlaufs dort, in Hinsicht auf Musik, vorgefallen: geben wir hier, aus verschiedenen, vereinzelt eben eingegangenen, öffentlichen wiener Blättern, folgende kurze Notizen.

Schon im July wurde von dem vortheilhaft bekannten Flötisten, Hrn. Baye, eine neue Erfindung zur Vervollkommnung der Flöte, besonders zur Erweiterung ihres Umfangs an Tönen, angekündigt. Er hatte nämlich den sogenannten C-Fuss so verlängert, dass sein Instrument nun drey wiener Schuh mass, und er auf demselben, durch Zusatz der nöthigen, neuen Klappen, H, B, A, As, G, wie versichert wird, bequem, sicher und rein gewann, ohne dass das Instrument an Leichtigkeit der Ansprache oder Reinheit des höchsten A, B, H, verlor. Ob Hr. B. seine Erfindung öffentlich producirt hat, und wie dieselbe, hat er es gethan, aufgenommen worden ist, haben wir nicht erfahren. — In einem Monodrama, *Pygmalion*, trat Hr. Häser (vormals in Prag, dann in Breslau) zugleich als Sänger und Componist auf. Das Gedicht missfiel gänzlich, die Composition gefiel mässig, der Sänger fand vielen Beyfall. — Mad. Gennbaum beschloss die Reihe ihrer Gastrollen mit noch ausgezeichneterm Beyfall, als sie dieselbe angefangen hatte. Am allermeisten entzückte sie, als Sängerin und Schauspielerin, in der oft wiederholten Emmeline aus der *Schweizerfamilie*. — Nicolo's kleine Oper, *Lully und Quinault*, (vom Hrn. v. Seyfried in Alexandrinern übersetzt,) mit Nicolo Isouards Musik, gefiel nicht — was, bey den Eigenheiten des Gedichts und der Musik, die ganz und gar auf Paris berechnet sind, vorauszusehen war. — Die, seit dem 15ten Sept. wieder eröffnete Hofopernbühne gab sehr viele und sehr bekannte Wiederholungen, und Hr. Mohrhardt ging von ihr ab und zum prager Theater — beydes nicht zur Zufriedenheit des Publicums. Den 16ten October brachte man jedoch Catels, in Paris so sehr beliebte, grosse Oper, die *Bajaderen*, (gedichtet von Jouy, übersetzt von Castelli,) zum ersten Mal auf diese Bühne. Da in dieser Oper auf das vortreffliche pariser Ballet, und überhaupt auf möglichsten Sinnenreiz, so ganz vorzüglich gerechnet ist, für beydes aber hier nur sehr mässig gesorgt, auch in der Besetzung manche Soloparthie unvortheilhaft und der Chor nicht stark genug war: so fanden Gedicht und Musik bey weitem nicht so viel Beyfall, als sie — einzelne Schwächen zugegeben — allerdings verdienen, und unter andern Umständen wahrscheinlich auch gefunden hätten. Eine ausführliche Kritik dieser Oper, die in Wien erschien, ist mit Geist und unverkennbarer, gründlicher Kenntniss abgefasst; sie lässt den Talenten, dem Geschmack und der Kunst des achtungswürdigen Catel alle Gerechtigkeit wiederfahren, ohne darum seine Schwächen zu verkennen. In der Darstellung zeichnete sich vor allen Dem. Laucher in der (vom Componisten wahrhaft meisterlich durchgeführten) Rolle der Lamea aus. Es möge bey dieser Gelegenheit bemerkt werden, dass von dieser Oper ein vollständiger, mit Einsicht und Fleiss verfasster Klavierauszug, (Berlin und Leipzig, im Kunst- und Industrie-Comptoir) in zwey Heften erschienen ist. — Als Gerücht wird von Wien aus gemeldet, dass daselbst nächstens ein sehr grosses Concert stattfinden werde, dessen ganzer Ertrag für die verwundeten Krieger bestimmt ist. Der k. k. Reitstall, die grösste Halle in Wien, wird dazu eingerichtet, und gegen 800 Musiker und Dilettanten sollen sich zur Ausführung verbunden haben. Da ist denn allerdings etwas, in jeder Hinsicht Ausserordentliches zu erwarten, und man erwartet es auch.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten November. **Nº. 47.** 1813

Mittheilungen aus dem Tagebuche eines Tonkünstlers.

(Beschluss aus der 46sten No.)

Dieser Unterricht und diese Uebungen füllen die *Stunden* aus, wo jeder Zögling einzeln vorgenommen wird, obgleich die andern gegenwärtig sind; in andern werden zusammenhängende, ganze Stücke mit den schon Geübten einstudirt — einstimmige, (Arien, Scenen u. dergl.) mehrstimmige Solostücke (Ensembles) und Chöre. Sie werden nur vorzüglichen Werken der besten Meister aller, für Musik vorzüglich gebildeten Nationen, aus bekannten Gründen aber vornämlich der Deutschen und Italiener, älterer und neuer Zeit, auch aus allen Hauptgattungen der Schreibart und der besondern Bestimmung, mithin aus dem Kammer-, Concert-, Theater- und Kirchenstyl, gewählt, und der Lehrer macht vor dem praktischen Einstudiren eines jeden auf die Gattung, zu welcher es gehört, auf seine nächste Bestimmung (Theater, Kirche u. s. w.) auf den Styl, worin es deshalb abgefasst ist, auf die äussern und innern Merkmale desselben in diesem einzelnen Stücke und überhaupt, und mithin auf die, aus diesem allen resultirende beste und zweckmässigste Art des Vortrags und Ausdrucks aufmerksam — nach welchem es es dann einstudiren und üben hilft. — Bey diesem, so wie bey allen Uebungen und jedem Unterricht, sind die Geschlechter getheilt, einzig die Stunden ausgenommen, wo die Sache selbst das Gegentheil unvermeidlich macht — beym Einstudiren von mehrstimmigen Stücken und Chören.

Am Ende jeder Woche wird, was in derselben durch Unterricht und Uebung wirklich erreicht worden ist, in einer *gemeinschaftlichen Versammlung* aller Zöglinge beyder Geschlechter und aller Lehrer, so wie auch des Aufsehers, durch die Ausübung selbst, ohne weitere Erörterungen der Lehrer, dargelegt, vom Aufseher und den Lehrern Lob und Beyfall ertheilt, wo man es wirklich verdient hat, und zwar werden sie laut ertheilt, nur aber nicht ins Allgemeine hin, sondern stets gemessen, bestimmt; denn nur so wird damit genützt, und nicht von anderer Seite zugleich geschadet. Ganz auf gleiche Weise wird auch Tadel, Rath, Bedeutung ertheilt, wo diese nöthig befunden werden.

Im Winterhalbjahre wird alle vierzehn Tage ein vollständiges Concert veranstaltet, worin die vorzüglichsten Zöglinge mit Arien und mehrstimmigen Solostücken, alle mit Chören auftreten, und wobey die Kapelle oder das sonst öffentlich bestehende Orchester — man kann im voraus verbürgen, dass diese eben an jenen Orten dies gern und unbezahlt thun werden — die nöthige Instrementalmusik besetzen. Die Lehrer dirigiren abwechselnd, der Aufseher ist gegenwärtig, die öffentliche Behörde, oder doch ein bedeutendes Mitglied derselben, ebenfalls, und überdies werden die angesehensten Familien der Stadt, deren Liebe zur Tonkunst man kennt und deren Theilnahme man erwarten darf, zum Besuch durch eine, im Herbst herumgehende Unterzeichnung für das ganze Halbjahr eingeladen. Da es bey den letzteren hier zugleich auf die Vergnügen abgesehen ist, so lässt sich mit Gewissheit voraussagen, dass die Zahl der Unterzeichnenden nicht gering seyn, und dass sie sich auch gern dazu verstehen werde, einen Abonnements-Preis zu bezahlen. Dieser wird nur für alle zwölf Concerte angenommen, und möglichst gering angesetzt — beträchtlich geringer, als was man für andere Concerte, eins von diesen gegen eins von jenen gerechnet, zu bezahlen pflegt; aber es wird jeder Kunstfreund ersucht, wenn Wohlwollen, Neigung und Umstände es ihm gestatten, mehr, als das Angesetzte, beyzutragen; welches zu fördern es gerathen seyn möchte, jedes Jahr die Namen der Unterzeichnenden auf Tafeln im Versammlungssaale

aufzuhängen, und bey jedem zu bemerken, wie viel von ihm verwilligt worden sey.

Im letzten Jahre der Anwesenheit der Zöglinge endlich wird denen, die sich durch Talent, Geschick und Neigung für das Theater, nicht blos zu Kammer- und Kirchensängern eignen, nach Berathung mit der Theaterdirection, vermittelt, in einigen, ihnen angemessenen und vortheilhaften Rollen, öffentlich *auf der Bühne sich zu versuchen*. Damit dies mit um so mehr Erfolg geschehe, und wenigstens parteyesüchtigen, oder doch rücksichtlosen, und folglich (für solch ein Individuum) zu strengen, niederschlagenden Urtheilen begegnet werde, wird solch ein Versuch jederzeit öffentlich als ein solcher angekündigt, und das Publicum um Nachsicht und Gunst gebeten. Dass dies, bey solchem Verfahren, selbst wenn die ersten Versuche in der einen oder andern Hinsicht nicht vorzüglich ausfallen sollten, diese Nachsicht und Gunst beweisen, und einzelne missgünstige oder parteyische Stimmen zum Schweigen bringen werde, lässt sich mit Gewissheit voraussetzen.

Nach diesen Versuchen, und nach allem, was man an einem Zöglinge im ganzen Laufe des Cursus, vornämlich aber im letzten Jahre desselben, mit Sicherheit hat bemerken können, wird nun von jedem Individuum, kurz vor seinem Austritt, eine gründliche und wahrhafte *Schilderung* desselben, von den Lehrern und dem Aufseher verfasst, öffentlich durch die Zeitungen allen Directionen etc. bekannt gemacht, und, zu mehrerer Beglaubigung, von den Abfassern unterzeichnet. Da kann es denn nicht fehlen, dass nicht die Directionen etc., schon um ihres eigenen Vortheils, und um mehrerer Sicherheit willen, als wenn sie sich auf gut Glück, oder auf Empfehlungen ohne wahres Gewicht, Subjecte verschreiben — den austretenden Zöglingen ihr weiteres Fortkommen erleichtern sollten.

Uebrigens wäre noch Folgendes bey den Grundbestimmungen des Instituts festzusetzen.

Da man der Charaktere der Individuen selten, der Stimme nie gewiss seyn kann vor eingetretener Mannbarkeit: so wird kein Zögling vor derselben, mithin kein weiblicher ungefähr vor dem vierzehnten, kein männlicher ungefähr vor dem siebenzehnten Jahre aufgenommen.

Da es hier keinesweges darauf abgesehen ist, die grosse Zahl der Halbwisser und Halbkünstler zu vermehren, vielmehr diese auf die untergeordneten Stellen, wohin sie gehören, zurückzudrängen: so darf es durchaus nicht den Zöglingen freygelassen bleiben, wie lange sie am Institute theilnehmen wollen: ein jeder macht sich vielmehr vor der Aufnahme, einstimmig mit seinen Aeltern oder sonstigen Vorgesetzten, verbindlich, den ganzen Cursus zu vollenden, und zu dem Ende *vier Jahre*, als wie lange dieser dauert, beym Institute zu verweilen. Bey dem, was der Zögling an Kenntnissen und Fertigkeiten mitbringen muss, ist diese Zeit nicht zu kurz, bey dem, was er hier lernen soll, nicht zu lang.

Indessen ist es eben so nöthig, von dieser Regel in besondern Fällen *Ausnahmen* zu gestatten: nur dürfen diese nicht von dem Zögling, sondern einzig und allein von den Lehrern und dem Aufseher in Uebereinstimmung zugestanden werden. Dieser besondern Fälle sind nur drey:

a) Man hat sich, der sorgsamen Prüfung ungeachtet, bey der Aufnahme in der Beurtheilung der Talente und Eigenschaften eines Zöglings geirret, und findet in der Folge, er könne es zu nichts Ausgezeichnetem bringen. Dann wird er in der Stille, schonend und freundlich entlassen, und einer andern Bestimmung seines Lebens zurückgegeben.

b) Man hat sich in jener Hinsicht bey der Aufnahme zwar nicht geirrt, aber der Zögling beweiset keinen Fleiss, oder üble Aufführung — kurz, er erfüllt seine Pflichten nicht. Dann wird er erst privatim — hilft dies nicht, öffentlich zu diesen verwiesen, und ist auch dies umsonst, im Beyseyn aller Zöglinge mit einer gewissen Feyerlichkeit entlassen. — In diesen beyden Fällen darf die Entscheidung zwar nicht übereilt, aber auch, aus leicht zu entdeckenden Ursachen, ja nicht zu lange verspätet, übrigens muss dabey schlechterdings ohne alle Nebenrücksichten verfahren werden.

c) Einer oder der andere Zögling zeichnet sich durch Talente, Fleiss, Geschicklichkeit und frühe Application für das, in der Regel später zu Erwartende, ganz vorzüglich aus, und es wünscht ihn Jemand, als Theater- oder Kammersänger, früher zu engagiren, als nach vier Jahren seiner Theil-

nahme am Institute *); dann wird er früher und mit Ehren entlassen — —

„Genug! genug! Das alles ist recht schön und gut, und was noch hinzuzusetzen wäre, würde sich auch finden: aber woher sollen wir die Kosten bestreiten, und eben jetzt, da '... *et caetera*. Lieben Freunde, eure „Eben jetzt, da" ... kenne ich so gut, als irgend Einer von euch; hat es doch euch nicht so schwer überfallen, dass ich den ganzen Rest meines Lebens hindurch die Last nicht werde von mir abschütteln können: aber, erstens, wünscht und betreibt man je so etwas wahrhaft Bedeutendes, Wichtiges, Entscheidendes, nicht eben für den Augenblick, ja allenfalls nicht im Augenblick, zweytens, setze ich eurem „Eben jetzt, da" ... ein anderes schwerwiegendes entgegen, und das heisst: Eben jetzt, da, durch den allmächtigen Drang des Geschicks der Zeitgeist in Deutschland höher, als seit fast zwey Jahrhunderten, gehoben, auf das Edlere, Schönere, wahrhaft und im würdigsten Sinn Nützliche, und nicht blos in der Idee, sondern gleich in der Realität, gerichtet, da die hundertfachen Bande der Neben-Absichten und Neben-Rücksichten von uns gefallen, gegenseitige Theilnahme, Anerkennung und Benutzung jedes Verdienstlichen, von welcherley Art es sey, Sinn für alles Allgemeine und was in dies eingreift, Vertrauen zu jeder wahrhaft guten Sache, und zu den eigenen Kräften, sie ins Werk zu richten, geweckt, belebt, erhöhet, und trefflich geleitet, blos sinnliche Genuss-, ängstliche Sparsucht, und sorttes sich Zurückziehen allgemeiner Verachtung preisgegeben ist: *eben jetzt, eben da*, glaub' ich, darf und soll ein jeder vor seine geachteten, lieben, deutschen Mitbürger hervortreten, mit dem, was er versteht, und was er, als diesem höhern, edlern Sinn angemessen, würdig, wichtig, und wahrhaft nützlich in seiner Art erkennt. Und endlich drittens: Ihr denkt euch die Ausführung meines Vorschlags gewiss ohne Grund viel zu schwer, wenn ihr jenem Einwand ein bedeutendes Gewicht zugesteht. Wir Deutsche sind es nur zu lange gewohnt gewesen, bey unsern Unternehmungen, besonders den öffentlichen und gemeinschaftlichen, das Sprüchlein unserer Ahnen: *Quod potest fieri per pauca, non debet fieri per plura*, umzukehren, als ergo es nur: was mit Wenigem geschehen kann, muss mit Vielem geschehn! und das hängt uns allen noch an, wenn wir ein Ding problematisch, in Bausch und Bogen, ansehen, und nicht so geradezu, bestimmt und scharf, ins Auge fassen. *Ich* brauchte zur Ausführung meines Vorschlags, falls diese sonst meines Amts wäre, nur wenig, nur sehr wenig, und das Wenige, was ich brauchte, getraue ich mir euch nachzuweisen, ohne dass wir die Regierungen und öffentlichen Kassen zu beschweren nöthig hätten, wenn nur diese nicht selbst freywillig wenigstens einige Erleichterung in dieser Hinsicht zukommen lassen wollen. Hört mich an, und prüfet selbst!

a) Wir wollen nur wahrhaft vorzügliche Sänger bilden, und Sänger, die ihr ganzes Leben ihrer Kunst widmen: aus jenem folgt, wie können, aus diesem, wir dürfen die Zahl der Zöglinge nicht hoch ansetzen. Acht, bis höchstens zehn weibliche, und eben so viel männliche, in jedem dieser Institute, an jedem dieser Orte — diese sind vollkommen genug zu allem, was wir mit ihnen erreichen wollen.

b) Wir nehmen die Zöglinge nicht aus den niedrigsten Ständen und allerärmlichsten Verhältnissen, und haben dazu unsre guten Gründe. Sehr selten wird in ihnen ein wahrhaft ausgezeichnetes Kunsttalent geboren; noch seltner, wenn es auch in ihnen geboren wäre, bleibt es durch Umgebung, früheres Leben und Verhältnisse unerstickt, und im allerseltensten kann es, träten auch jene beyden Fälle ein, später eben *die Art* der Bildung — auch der innern und nicht unmittelbar aus entwickeltem Kunsttalent fliessenden — erreichen, die doch nun einmal gerade dem öffentlich, besonders auf dem Theater Auftretenden, unumgänglich nöthig ist. Fände aber dies alles dennoch bey einem Subjecte statt: so ist es wenigstens als seltene Ausnahme, nicht als Regel, anzusehn und zu behandeln. In der Regel bleiben also die Zöglinge während ihrer Theilnahme am Institut in ihren bürgerlichen und Familienverhältnissen, wenn sie am Orte heimisch; oder ihre Aeltern und Vorsorger bereiten ihnen ähnliche am Orte des Instituts, wenn sie fremd sind. Ich brauche nicht erst auszuführen, dass dies

*) Denen beyden muss entgegenkommen, und geschähe das Zweyte, ohne dass das Erste statt fände, das frühere Austreten schlechterdings nicht gestattet werden, indem sonst z. B. manche Theaterdirection eine kaum halb [illegible] oder schlecht, oder sonst [illegible] Sängerin sich wünschen, und dadurch eben sowol ihr [illegible] hindern, als die Mittelmässigkeit weiter fördern würde, welcher entgegenzuarbeiten doch Hauptzweck des ganzen Instituts ist.

ausserdem für die Ausbildung des Charakters und die Ordnung des Lebens der jungen Personen von entschiedenem Vortheil seyn wird. Frey ist nichts, als aller Unterricht, und was unmittelbar zu diesem gehört — die gesammte Bildung zur Kunst, nicht die Erhaltung des Lebens. Und träte nun doch einmal der Fall ein, den wir hier als Ausnahme bestimmten: so würden gewiss der Aufseher und die Lehrer des Instituts unter den begüterten Kunstfreunden des Orts die so mässige Unterstützung, deren solch ein Individuum wirklich bedürfte, durch Bitte und Unterzeichnung zusammenbringen können. Fänden sich aber solcher Gönner und Wohlthäter genug, so könnte vielleicht auch den übrigen Aeltern, welchen die Erhaltung ihres Kindes bis zum Austritt aus dem Institut sehr schwer fiele, einiger Zuschuss gereicht werden.

c) Was bleibt denn nun also in der Regel baar und nothwendig zu bestreiten übrig? Nur Folgendes! Das Locale; der Gehalt der beyden Musiklehrer, der allerdings sehr anständig seyn muss, da man von ihnen fordert, dass sie alle die oben angegebenen Vorzüge besitzen, und ihre ganze Arbeitszeit und gesammten Kräfte dem Institut widmen; (der Aufseher, wie ich mir ihn denke, und wie er an jenem Orten ohne grosse Schwierigkeit zu finden ist, wird keinen Gehalt, und überhaupt keine Entschädigung, ausser der verlangen, die das Bewusstseyn gewährt, eine gute und liebe Angelegenheit wohlthätig zu fördern,) die Hülfslehrer, welche stundenweise bezahlt werden und nicht kostbar sind, Pianofortes, musikalische Bibliothek, Erleuchtung, Heitzung, und ähnliche kleinere Bedürfnisse, und ein Aufwärter, der letztere wol dergleichen besorgt. Das ist es alles! Dazu hab' ich oben versprochen Rath zu schaffen. Ich glaube, mein Versprechen wird erfüllet, wenn man folgende Einrichtungen trifft.

a) Die vorhin beschriebenen zwölf Winter-Concerte des Instituts gewähren zuverlässig alle Jahre eine nicht unbeträchtliche Summe.

b) Die öffentlich bestehenden Theater- und Concert-Directionen haben in der Folge vom Institute offenbar den nächsten und grössten Vortheil, und zwar unmittelbar, an Ort und Stelle. Nichts ist also billiger und für sie selbst leichter, als dass jedes Theater des Orts jährlich zwey Vorstellungen*), und das Concert einen Abend, ganz zum Vortheil des Instituts gebe; und dass die sämmtlichen Theater des Landes dasselbe jährlich mit Einer Vorstellung thun. Dies könnte und sollte den einen, wie den andern, von der höchsten Behörde der Administration selbst zur Verpflichtung gemacht werden, und keine, auch nur mässig liberale, ja blos ihren Vortheil verständig beachtende Direction würde dieser Verfügung zu widerstreben suchen. Der Ertrag dieser Benefice-Vorstellungen würde, mit bestimmter Angabe jedes Orts, zur Aufmunterung, und, wo das verdient wäre, zum Ruhme der Directionen, jedesmal öffentlich durch die Zeitungen bekannt gemacht.

Mit diesen beyden Gattungen der Einnahme getraue ich mir nicht nur jährlich jene Kosten zu bestreiten, sondern manches Jahr sogar wenigstens so viel Ueberschuss in eine Sparkasse zu gewinnen, dass bey Jahren, wo etwa, besonders ungünstiger Verhältnisse wegen, ein Mangel sich zeigte, dieser gewiss gedeckt werden könnte. — Und sollten denn nicht überdies, eben an jenen Orten, einzelne reiche und wahre Freunde der Tonkunst, wenigstens zur ersten Einrichtung und für die ersten paar Jahre, freywillig noch etwas unterzeichnen wollen? Da glaube ich sie besser zu kennen! Macht's nur, und macht's recht: sie werden euch wahrlich nicht fehlen! — —

So gehet denn hin, ihr meine guten Wünsche! Ich werfe euch in den Strom der Zeit, wie einen sorgsam gewählten Strauss selbsterzeugter, langgepflegter Blumen. Wird er euch unbemerkt dahin reissen in den unabsehbaren Ocean, wo ihr dann mit Millionen andern Ingredienzen, modert, und nur einen unnennbar kleinen Theile die, am Ende aber doch befruchtende Masse mehret? oder werdet ihr zufällig an ein Ufer geworfen werden, wo euch eine achtsame Seele findet und aufnimmt? oder wird euch gar ein freundlicher Kenner und Liebhaber auffangen und hegen — nicht für ein aufgetrocknetes Herbarium, sondern zu Verbreitung und Anbau? Ich weiss es nicht; aber ich sehe euch doch mit Liebe und Hoffnung dahintreiben. Wird diese getäuscht: nun, es ist nicht die erste und wird nicht die letzte seyn; wird sie erfüllt: sie ist da auch weder die erste, noch die letzte — Ich kann und will übrigens für mich von euch,

*) Besteht das Institut so lange, dass Zöglinge vorhanden sind, die sich mit Glück in einer Rolle selbst versuchen können: so wäre dies wol eben in diesen Vorstellungen vorzüglich anzurathen.

ihr guten Wensche, nichts haben; nicht einmal einen Dank! und darum unternehme ich meinen Namen nicht. Gehet hin; und findet ihr wirklich da und dort eine Seele, wie ich mir sie denke: so grüsset sie von mir schweigend herzlich, wenn auch unbekannter Weise. Wir verstehen einander ja doch! —

Nachrichten.

Wien, den 6ten Nov. Uebersicht der Monate August, September und October.

Durch die kriegerischen Zeitumstände und gänzliche Hemmung des Postenlaufs nach Leipzig verhindert, Ihnen die gewöhnliche monatliche Uebersicht der neuen musikal. Productionen in Wien mitzutheilen, gebe ich Ihnen hier dieselbe von den drey letztverflossenen Monaten zugleich.

Hofoperntheater. Bekanntlich bleibt diese Bühne im August gewöhnlich verschlossen, da die k. k. Hofopernisten Ferien haben; in diesem Jahre aber wurde dieselbe wegen eingetretener Hindernisse, erst am 15ten Septbr. mit dem Singspiele: *Der Augenarzt*, wieder eröffnet. Hr. Dunst, vom presburger Theater, und nun engagirtes Mitglied dieser Hofopernbühne, debütirte als Arzt *Berg* darin zum ersten Mal und wurde am Ende der Oper hervorgerufen, ob er gleich nicht allgemein gefiel. Seine Stimme hat keinen grossen Umfang, (Bariton) und im Spiele ist er noch ziemlich unbeholfen; was sich aber, bey seinen übrigen Anlagen und bey seiner bedeutenden Figur, bald verbessern lässt, wenn guter Wille und Liebe zur Kunst obwaltet. Später sahen wir Hrn. D. noch als Jakob Friburg in der *Schweizerfamilie*, und als Valentin in der *Prüfung*: wir bemerkten, dass er sich stets bestrebe, seiner Rolle Genüge zu thun. — Am 26sten Sept. trat Hr. Ehlers, Sänger des privil. Theaters an der Wien, als Karl des Sinbante in der Oper, *Agnes Sorel*, bey gedrängt vollem Hause auf. Er erhielt unzweydeutige Beweise des Wohlwollens, und verdiente sie auch, vorzüglich wegen seines trefflichen Spieles. Obgleich sein Gesang tadellos war, so schien doch seine Stimme für dieses Theater zu schwach zu seyn. — Am 14ten Oct. wurde die längst erwartete, grosse, heroische Oper: *Die Bajaderen*, in drey Aufz., nach dem Französischen des Jouy von J. F. Castelli, mit Musik von Catel, zum ersten Male gegeben, und vom Publicum sehr kalt aufgenommen. An dieser ungünstigen Aufnahme mögen wol das Mangel des Ballets, und die schlecht exsequirten Chöre der Bajaderen Ursachen seyn, obgleich auch das Sujet sehr viel mit beytrug, welches ernst gehalten ist, aber sich vielmehr zur komischen Oper neigt — wie dies allgemein, besonders im zweyten Acte gefühlt wurde. Die Musik ist ganz des Componisten der *Semiramis* würdig; besonders gross gedacht, fest gehalten und charakteristisch durchgeführt ist die grosse Scene des zweyten Actes, wo sich der Sieger-Chor der Maratten mit den lieblichen Gesängen der Bajaderen verbindet. Einige grosse Reminiscenzen aus Mozarts *Zauberflöte*, die zu auffallend sind, um hier nicht gerügt zu werden, hätten wir jedoch gern aus dem Werke weggewünscht. Die Ouverture, obgleich lärmend und kriegerisch, machte keine Sensation. Hr. Schön gab den Rajah (Demaly) gut, und sang im ersten Acte eine, durchaus in langsamer Bewegung gehaltene Cavatine schön und mit Empfindung. Hr. Vogel stand als Maratten-Fürst (Olkar) ganz an seinem Platze; auch Hr. Saal (Oberpriester) und Hr. Frühwald (Oberrichter) genügten ihren Rollen. Hr. Radichi (Rustan, Aufseher des Harems) befleissigte sich aber, im Deutschen mehr verständlich zu werden. Dass wir der Dem. Antonie Laucher (Lamea) erst jetzt erwähnen, geschieht, weil sie wirklich verdient, in dieser Oper von allen Uebrigen abgesondert zu werden. Ihr Gesang war durchaus richtig und ihre Stimme zeigte grossen Umfang; ihre Deutlichkeit in der Aussprache, vorzüglich in den Recitativen, verdient Dank und Nachahmung, und ihr Spiel konnte nicht anmuthender seyn, als es hier, besonders im zweyten Acte, war. Durch diesen Beweis von Anstrengung milderte sie von uns die Besorgniss, als verlöre sich ihre Stimme allmählig. Den Beyfall aller Kenner und gebildeten Musikfreunde belohnte sie. Gerufen wurde Niemand, auch erlebt diese Oper nun noch wenige Vorstellungen. — Am 31sten Sept. brachte man, *König Theodor in Venedig*, eine komische Oper in zwey Aufz., nach dem Italienischen frey bearbeitet von J. R. von Seyfried, mit Musik von Paisiello, wieder auf die Bühne. Die meisten Arien — ihre langen, veralteten Vorspiele abgerechnet — gefielen auch jetzt noch; selbst das erste Finale machte noch seine Wirkung, da es, so wie die ganze Oper, gut einstudirt war, und im Ensemble herrlich zusammengieng. Hr.

Mirer war als Gastwirth im Spiel vorzüglich, auch bot das ganze Singpersonale alles auf, diese alte Oper zu erhalten, was ihm auch gelungen zu seyn scheint, da schon mehrere Wiederholungen davon statt fanden. — Marianne Neumann, geb. Sessi, Sängerinn des k. k. Hofoperntheaters, trat schon mehrmals — während Mad. Campi in Pest und Ofen durch ihren künstlichen (oft verkünstelten) Gesang alles bezaubert — als Donna Anna in Mozarts *Don Juan* auf, und gefällt durch ihren einfachen, richtigen Vortrag, obgleich ihrer Stimme hinlängliche Stärke mangelt. Hr. Weinmüller giebt wieder den Leporello, das sey von diesem Künstler genug erwähnt. — Am 25sten wurde zum ersten und letzten Male: *Lully und Quinault*, oder, das verhinderte Frühstück, eine komische Oper in Alexandrinern und einem Aufz., nach dem Franz. von Hrn. J. R. v. Seyfried, mit Musik v. Nicolo von Malta, aufgeführt. Dieses Singspiel hatte das Unglück — vielleicht unverdient — ausgezischt zu werden. Schon nach der Ouverture und während der Vorstellung bemerkte man Unruhe im Parterre, obgleich mehrere Musikstücke nicht ohne Werth zu seyn uns dünkten. Wir glauben wir die Ursache davon daher leiten zu können, dass die Oper nicht gehörig einstudirt war, folglich nicht zusammenging. —

Dass demnach auf Wiens verschiedenartigen Bühnen auch häufig Gelegenheits-Stücke gegeben werden, — die ihren Zweck selten verfehlen, in der Regel zwar wenig dramatischen Werth haben, doch die Kasse füllen — ist dem Zeitgeiste der alles zu seinem grossen Zwecke zu benutzen sucht, angemessen, und ihm allein zuzuschreiben. Unter das Bessere dieser Art, glaubt Ref., verdiene das, am 28sten Sept. zum ersten Mal gegebene vaterländische Schauspiel: *Deutscher Sinn*, in einem Aufz., mit Chören, verfasst v. Deinhardstein, auch wegen der überaus guten Aufnahme, die das Stück erhielt, vorzüglich gezählt zu werden. Die Ouverture, die Musik zu den Chören, und die Worte des Schluss-Chors sind von Hrn. F. A. Kanne. Die beyden ersteren Chöre sind bedeutend, im Charakter festgehalten, und haben eigenthümlichen Werth. Weniger kann man dies von dem Schluss-Chor: „Bruder auf, ergreift die Waffen!" sagen, welcher zu einförmig klingt; auch sind die zwey wichtigen Schlussverse: „Lebe Oestreich, lebe hoch, nie erträgst du Sklaven-Joch!" in der Musik nicht genug herausgehoben, wodurch denn die, eben hier erwartete Wirkung nicht erreicht wurde. Hr. Grüner stellte den Grafen gut dar, und wurde am Ende gerufen; er erschien, und mit ihm Dichter und Tonsetzer. —

Am 19ten Oct. wurde zum ersten Mal aufgeführt: *Der gebesserte Lorenz*, oder: Diessmal hat der Herr nie recht — eine Posse in einem Aufz., als zweyter Theil des *Hausgesindes*, nach dem Französischen, vom Verf. des trav. Pygmalion, mit Musik von Hrn. Signore v. Balenstein. Diese Posse wurde durch das brave Spiel des Hrn. Menn, und das, des Hrn. Hasenhut, welcher den Lorenz gab, mit ungemein lärmendem Beyfall aufgenommen. In dergleichen Rollen ist Hr. Hasenhut Virtuos, dem kein Anderer gleich kömmt. Die Musik ist dem Ganzen angemessen, leicht und fliessend, ohne grossen Anspruch auf Werth zu machen, und ohne jedoch darum zu gemein geworden zu seyn. Das Stück wurde schon mehrere Male wiederholt.

Theater in der Leopoldstadt. Es ist längst bekannt, dass sich keine der übrigen Bühnen Wiens, in Hinsicht der Mehrzahl der aufgeführten Stücke, mit diesem Theater messen kann, obgleich die meiste Waare, welche uns hier als neu zur Schau dargeboten wird, veraltet und geschmacklos ist, auch vom Publicum ziemlich unbeachtet gelassen wird. Auch in den letzten *drey* Monaten konnten sich wenige Stücke eines mehr, als ephemeren Beyfalls erfreuen. Um die Geduld Ihrer Leser nicht zu ermüden, folge hier die Anzeige der gegebenen Stücke nur mit kurzer Beurtheilung. Am 5ten Aug. zum ersten Male: *Die General-Probe auf dem Theater*, ein komisches Singspiel in einem Act, nach dem Ital. des Hrn. Rossi, für diese Bühne in Knittelreimen bearbeitet von Carl Meisl, mit Musik von Joh. Liverati. Hr. Ign. Schuster war als Kapellmeister Notenfresser unübertrefflich; auch Dem. Henisler erhielt als Falsetto (italienischer Sopransänger) durch ihr braves Spiel und ihren lieblichen Gesang abermals Beweise vom Wohlwollen des Publicums. Die Musik will nicht gelehrt scheinen, ist aber sehr melodienreich und charakteristisch. Das Stück wurde, so oft es auch schon gegeben worden, immer mit Beyfall aufgenommen. — Am 21sten zum ersten und letzten Male: *Palmira*, travestirt von Perinet, mit Musik von Gebel. Mehr gefiel: *Harlekins Abenteuer*, eine groteskkomische Pantomime in zwey Aufz. von Hrn. Philipp Hasenhut, mit Musik von Hrn. Kauer, welche am 2ten Sept. zum ersten Mal gegeben

wurde. Am 6ten wurde: *Der österreichische Grenadier*, in einem Aufzuge von Mrid, mit einer gefälligen Musik von Hrn. Wenzel Müller aufgeführt, und seitdem schon öfters wiederholt. *Der Schlossgärtner und der Windmüller*, ein Singspiel in einem Aufz., schon früher gegeben, und ebenfalls eine Musik von dem vorerwähnten Componisten, machte wenig Glück. — Hr. Mich. Fenel liess sich abermals beykommen, uns am 18ten mit einem Zauberstück, betitelt, *Das Schloss im Walde*, oder, Kaspar, der lustige Carrousselreiter zu Fuss — zu langweilen. Er hatte sich dabey die Concert-Rolle (Kaspar) selbst zugetheilt. Da es Niemand hier wirklich *lustig* fand, ausser etwa der Verfasser, so verschwanden Schloss und Carroussel nach der zweyten Vorstellung wieder von der Bühne. Hr. Volkert, welcher die Musik dazu schrieb, verschwendete abermals umsonst Zeit und Mühe an dieses elende Machwerk. — Nicht besser erging es am 9ten Oct. einer andern heroisch-komischen Zauber-Oper, betitelt, *Das Mädchen an der Silberquelle*, mit Musik von Hrn. Kauer, welche, als eine verunglückte Copie der *Zauberflöte*, gleichfalls missfiel, und nur zwey Aufführungen erlebte.

Notizen. Dem Hrn. Jos. Preindl, Kapellmeister bey St. Stephan und der St. Peterskirche allhier, wurde von dem hiesigen Magistrat, als Anerkennung seiner Verdienste, die er sich bey mehreren Gelegenheiten zum Wohl der Stadt erworben, das Bürgerrecht ertheilt.

Am 11ten Nov. wird Händels *Alexanderfest* abermals in der k. k. Winter-Reitschule von mehr als 600 Personen aufgeführt werden. —

Leipzig. Am 12ten November wurde hier ein grosses, trefflich eingerichtetes Concert zum Besten der hiesigen Lazarethe im Theater gehalten. (Der Concert- und der Ballsaal gehören jetzt zu jenen.) Das Ganze war durch vier allgemein hochgeachtete Kunstfreunde, den Arzt, Hrn. Dr. Wendler, und die Kaufleute, Hrn. Kunze, Hrn. Seyfferth, und Hrn. Schlesinger veranstaltet, die auch — die ersten zugleich mit ihren Gattinnen — bey der Ausführung selbst Hauptpartien übernommen hatten. Das gesammte Concert- und Theater-Orchester, so wie mehrere Kunstliebhaber, unterstützten sie dabey. Hr. Musikdirector Schulz führte das Directorium der Musik. Alle Theilnehmende leisteten das Erwünschte um so freudiger, sorgsamer und ausgezeichneter, je mehr sie durch den wohlthätigen Zweck, die durchaus rühmenswürdige Wahl der Compositionen, und wol auch durch die Sehnsucht nach musikal. Kunstgenüssen, die wir, wegen unabänderlicher Hindernisse, dieses Jahr seit mehr als dreyssig Wintern zum erstenmal gänzlich entbehren — angefeuert und begeistert waren. Das Auditorium war so zahlreich, als das Haus nur möglich machte, und der Beyfall eben so einstimmig, als treu verdient. Da man die Eintrittspreise, mit vollkommenem Recht, erhöhet hatte, war der Ertrag sehr ansehnlich. Möge er den tapfern, hochverdienten Kriegern, so wie alles, was hier nach Kräften für sie gethan wird, wohl gedeihen; und mögen alle die kunstlerfreundeten Herren und Frauen, die uns Freude, jenen Vortheil verschafften, auch von uns hier einen herzlichen Dank mit Neigung aufnehmen! —

Die aufgeführten Stücke, die, wie schon gesagt, sämmtlich schön dargestellt wurden, waren folgende. *Erster Theil.* Symphonie von Mozart. (Aus C dur, mit der Schlussfuge.) Scene: Tutto, o dolce consorte — mit der Arie: Deh, tergi quel pianto — von Hummel, gesungen von Mad. Wendler, geb. Ernesti. Pianoforte-Concert v. Mozart. (das grosse, aus C dur, von der Wittwe des Componisten gleich nach dessen Tode im Stich herausgegeben,) gespielt von Hrn. Kunze. Recitativ: Io? tu? chi sei? und Duett: Che al mio bene — aus *Adelasia ed Aleramo* von Sim. Mayr, gesungen von Mad. Kunze, geb. Trachbeil, und Hrn. Matthäi, unserm ersten Violinisten. Quintett: Empio! che far pretendi — aus *Tigranes* von Righini, gesungen von Mad. Kunze, Mad. Wendler, Hrn. Schlesinger, Hrn. Dr. Wendler und Hrn. Seyfferth. — *Zweyter Theil.* Ouverture zum *Beherrscher der Geister* von Carl Mar. von Weber. Scene: Lo giuro, io non respiro — mit der Arie: Ah, se il cielo a me concede — von Righini, gesungen von Hrn. Schlesinger. Violin-Rondo mit Begleitung des Orchesters, von Bernh. Romberg, gespielt von Hrn. Matthäi. Sextett: Sola, sola in bujo loco — aus *Don Giovanni* von Mozart, gesungen von Mad. Kunze, Mad. Wendler, Dem. Fleischer, Hrn. Schlesinger, Hrn. Dr. Wendler und Hrn. Seyfferth.

Kurze Anzeigen.

Acht deutsche Lieder mit Begleit. des Pianoforte, comp. — — von Carl Karow. Berlin, in der Ungerschen Notendruckerey.

Die Gedichte sind, bis auf zwey komische Volkslieder aus des *Knaben Wunderhorn*, so viel Ref. weiss, neu, und, wiewol meist in Inhalt und Form anders, und zwar bekannten Originalen mehr oder weniger nachgebildet, doch mit Geist und Geschicklichkeit verfasst. Ganz dasselbe kann man auch von der Musik sagen; nur dass man dem Componisten hin und wieder weniger Bekanntschaft oder weniger Geschicklichkeit in dem, was man in der Kunst eigentlich lernen soll, abmerkt. (Man vergleiche in letzter Hinsicht z. B. die Structur des Liedes, S. 9, im Ganzen, und mehrere Stellen dessen, S. 12 folgg., im Einzelnen.) Recht wohl gelungen sind, S. 5, *die Rose*, S. 6, *Selbstgefühl*, und S. 10, *des Müllers Klage.* — Uebrigens deutet der überall leicht und natürlich fliessende Gesang auf einen guten Sänger, und das, im Ganzen bescheidene, aber darum doch öfters interessante und gut bezeichnende Accompagnement, (wie besonders in dem Liede, S. 10) auf einen Mann, der Sinn für das Zweckmässige besitzt. Die Texte sind wohl aufgefasst, was Ausdruck, und auch was rhetorische Declamation anlangt, obgleich für einzelne Stellen in Hinsicht auf beyde mehr hätte gethan werden können.

Trois grandes Sonates pour la Guitarre avec accomp. de Violon — — par Franç. Molino. Oeuvr. 7. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Gross heissen diese Sonaten nicht den Gedanken nach — wie wäre das auch möglich, da die Guitarre überall vorherrscht — aber auch nicht blos der Länge, sondern vornämlich der völlig effigen, oft zugleich recht eigentlich vollstimmigen Behandlung jenes Instruments wegen. In dieser Hinsicht gleichen sie den bekannten Stücken Giuliani's am meisten, ohne darum so erkünstelt und überaus schwierig für die Ausführung zu seyn, als diese oftmals, und in den Gedanken, noch mehr aber im Zuschnitt der Form und Anordnung der Theile, könnte man sie am füglichsten mit den (wie man sich ehemals ausdrückte) concertirenden Sonaten von Pleyl für Pianoforte und Flöte vergleichen. Da diese Compositionen allgemein bekannt sind, bedarf es weiter keiner Beschreibung. Dass der Verf. die Guitarre wirklich als ein Meister beherrsche, zeigt sich allenthalben; und darum vornämlich glaubt Ref. diese Sonaten denen, welche dies Instrument für das Solo und in aller nur möglichen Fülle behandeln lernen wollen, ganz vorzüglich empfehlen zu dürfen. Dass die Guitarre durchgehends vorherrsche, ist schon erwähnt: sie thut es aber in dem Grade, dass der Vortrag ihrer Stimme allein, ohne Violinbegleitung, wenige Stellen abgerechnet, schon ziemlich befriedigen kann — was denen, die solche Stücke studiren wollen, um so lieber seyn wird. — Einige Stellen gegen die Grammatik, wie vornämlich S. 5 oben, hätten verbessert werden sollen. — Der Stich ist gut und der Preis wohlfeil.

Das Mädchen und der Jüngling, Duett für Sopran u. Tenor, mit Begleit. zweyer Guitarren, comp. v. X. Krebs. Leipzig, b. Kühnel. (Pr. 10 Gr.)

Eine sehr niedliche, anmuthige Kleinigkeit, wie sie, so wenig sie ins Auge fällt, nur ein geübter, geschmackvoller Sänger schreiben kann. Neue gute Töne für jede Singstimme und die Elemente des Guitarrenspiels reichen von Seiten des Mechanischen hin, sie vorzutragen: aber Seele und Geschmack müssen freylich dazu kommen. Dann macht aber das Duettchen vollkommen dieselbe Wirkung, wie die besten ähnlichen von Paesiello und Martin. Man möchte wol wünschen, der Verf. gäbe mehr dergleichen heraus; eben an solchen Wiesenblümchen sind die deutschen Florilegien keinesweges reich.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. X.)

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung

November — Nº X. — 1813.

Bekanntmachung.

In einer der Hauptstädte der Schweiz findet sich die Stelle eines Orchester-Directors bey einer Liebhaber-Musik-Gesellschaft in wenigen Monaten erledigt. Von den Musikern welche sich um diese Stelle bewerben wollen, wird gefodert, dass sie sich durch einen gewissen Grad von Virtuosität als Solo-Spieler der Violin auszeichnen und im Stande seyen, auf diesem Instrumente gründlichen Unterricht zu ertheilen, besonders aber, dass sie die erforderlichen Talente und Kenntnisse besitzen, um die Führung eines nicht unbedeutenden und nicht ungeübten Liebhaber-Orchesters befriedigend übernehmen zu können. Wer jene Stelle zu erhalten wünscht, und sich dieser Eigenschaften, ohne welche man dieselbe niemanden anvertrauen würde, getraut, beliebe sich an die Musikhandlung von Hans Georg Nägeli u. Comp. in Zürich zu wenden, wo die nähern Aufschlüsse und Bedingungen zu erfahren sind.

Neue Musikalien.

Seidel, 3 Trauermärsche auf den Tod des General Moreau f. d. Klavier, 8 Gr. v. Miltitz, Preuss. Soldaten-Marschlied f. d. Klavier, 2 Gr. Schmidt, deutsches Wiederhall eines Clavdan, vierstimmig 4 Gr. Seidel, Kriegsgesang des Yorkschen Corps, f. d. Klavier 4 Gr. Favoritmarsch des Kaisers v. Russland f. d. Klavier 8 Gr. Eberl, Polonoise à 4 mains. Op. 26 8 Gr. Gumpacht, 6 Walzer p. l. Pforte 8 Gr. Starmann 6 Walzer à 4 mains, Liv. 1. 2. à 16 Gr. Wilms, Variation sur l'air Lasset die feurigen Bomben 8 Gr. Schulz u. Haugk, 2 Gedichte zum Behuf der Declamation, bevorzugt. von Solbrig f. d. Klavier, 8 Gr. Burgt, Sinfonie à grd. Orchestre. Op. 12. 1 Thlr. 20 Gr.

Leipzig, den 1 Nov. 1813.

Friedrich Hofmeister.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Braun, C. A. B. Sinfonie à grand Orchestre (D dur) ... 1 Thlr. 12 Gr.
— Ouverture à grd. Orch. (C moll) ... 1 Thlr.
Campagnoli, B. l'Art d'inventer à l'improvisata des Fantaisies et Cadences p. le Violon formant un Recueil de 248 Pièces composées et utiles en tous les tons majeurs et mineurs. Op. 17 ... 2 Thlr.
Hundeshagen, Concerto p. le Violoncelle av. acc. de grd. Orch. Op. 12. Nº 4. des Concertos. (D dur) ... 2 Thlr.
— grd. Trio p. Violoncelle obligé av. acc. de Violon et Basse. Op. 17 ... 16 Gr.
Kaczkowski, J. Thème varié p. le Violon av. acc. de Violon, Viola et Violoncelle. Op. — ... 8 Gr.
Mozart, W. A. gr. Fantaisie (F moll) arr. à grd. Orch. par le Chevalier de Seyfried. Nº 2. 1 Thlr. 8 Gr.
Sinckel, Ouverture à grand Orchestre. Nº 2 (G dur) ... 1 Thlr. 12 Gr.
Winter, P. Ottetto p. Violon, Viola, Vcelle, Flûte, Clarinette, Basson et 2 Cors ... 1 Thlr. 8 Gr.

Berbiguier, nouv. mélange d'airs choisies des operas franc. et ital. arr. p. 2 Flûtes ... 16 Gr.
Dressl, Fr. 3me Concerto p. la Flûte av. acc. de l'Orchestre ... Op. 42 1 Thlr. 12 Gr.
— 4me Dº Dº ... Op. 43 1 Thlr. 12 Gr.
— Potpourri p. la Clarinette av. accomp. de l'Orch. Op. 45. ... 16 Gr.
Dywasky, Joh. Quatuor p. la Clarinette, Violon Viola et Violoncelle. Op. 11 ... 16 Gr.
— R. 3 Duos concertants p. 2 Flûtes. Op. 17 1 Thlr.
Dupuy, 1er Concerto p. la Flûte av. Orchestre, (D moll) ... 2 Thlr.
Hahnemann, 3 Variations p. le Basson principal av. 2 Violons, Viola, 2 Cors, Clarinettes et Basse. 12 Gr.
— Variat. p. la Flûte av. Orch. ... 8 Gr.
Krause, G. 3 Duos conc. p. 2 Flûtes. Op. 2. ... 1 Thlr.
Schneider, G. A. 6 Duos p. 2 Flûtes. Op. 56 ... 1 Thlr.

Aeschmann, J. A. Variations sur la Musette de Nina p. Pianof. ... 16 Gr.
Bildermacher, N. Variations p. PF. Op. 9 ... 8 Gr.
— gr. Sonate p. la Pforte av. Violon obligé. Op. 13 ... 16 Gr.
— 6 Sonates progressives p. le Pforte. Op. 14 12 Gr.
— Variations p. le Pforte. Op. 15 ... 8 Gr.
— Variations Dº Op. 16 ... 6 Gr.
Clementi, M. Oeuvres complettes. Cah. 13 contenant 6 Sonatines progr. et doigtées, 24 Walzes une Sonate et la Chasse p. le Pforte. Pränumerations-Preis 1 Thlr. 12 Gr.
— 6 leichte Sonatinen mit Fingersatz f. d. Pf. Op. 36. ... 16 Gr.

Cramer (J. B.) 1 B. 2 Sonates p. le Pf. Op. 6 1 Thlr 14 Gr
Dussek, Pf. Sonate p. Pf. av. Cor ou Violoncelle obligé Op. 40 1 Thlr
Dröbs, Sonate p. le Pforte. Op. 5 12 Gr
— Thema mit Variationen Op. 4. 8 Gr
Dussek, J. L. Oeuvres p. le Pianoforte Cah. 2 contenant 6 Sonates et la Romance variée Partant pour la Syrie (avec le Portrait de Dussek.) Subscript.-Preis 2 Thlr 12 Gr
— Oeuvres Cah. 2. contenant 4 Sonates p. Pf seul. Subscript. Preis 1 Thlr 12 Gr.
— Airs variés. Op. 6. 18 Gr
— 3 Sonates p. Pf. Op. 9. 1 Thlr 8 Gr
— 3 Sonates p. le Pforte. Op. 10 1 Thlr 8 Gr
— 6 Leçons progressives p. Pf. Op. 16 Liv. 1. 18 Gr
— 6 Do. Do. – 16 – 2. 18 Gr
— 6 Sonatines p. le Pf. Op. 20. Liv. 1, 2. 1 Thlr 8 Gr
— 2 Sonates p. Pforte avec acc. de Violon et Basse Oeuvre dernier et posthume. 2 Thlr
— Rondeau tiré de cet oeuvre 8 Gr
— Sonate à 4 mains. Op. 73 (F dur) 1 Thlr 4 Gr
Faubel, E. 12 Allemandes p. le Pf. Liv. 1 et 2 à 10 Gr
Gallneck, Variations pastorales p. Pf sur l'air de Chalumeau de l'Op. die Schweizerfamilie. No 6o. 6 Gr
Kraft, Baron de Variations p. Pf sur l'air: Wenn du' mit andern Schwingen 8 Gr
— Variations sur l'air Im Arm der Liebe 8 Gr
— Variations p. Pf. sur un thème de Pleyel. No 3. 8 Gr
Kuhlau, Concerto p. le Pforte av. acc. de l'Orch. Op. 7. (C dur) 2 Thlr 12 Gr
Kosyinsky 6 Variations p. le Pforte No 2 8 Gr
— 3 Polonaises p. Pforte – 2 4 Gr
Lessel, F. Potpourri p. le Pforte av. accomp. de l'Orch. Op. 12 1 Thlr 8 Gr
— Fantaisie p. le Pforte Op. 13 16 Gr
— Concerto p. le Pforte av. accomp. de l'Orch. Op. 14 (C dur) 2 Thlr
— Fugue à 4 mains. Op. 22 8 Gr
Lindemann, D. 12 Variations sur l'air russe Schöne Minka 8 Gr
Muchwitz, F. 6 Walzer und 6 Ecossaische Tänze. 12 Gr
Mozart, W. A. Sinfonie (D dur) arrangée à 4 mains. No 1 2 Thlr
— (Fils) Variations p. le Pforte sur la marche de Coriolan. Op. 16 12 Gr
*Mühling, A. 10 Walzer à 4 mains Op. 6 16 Gr
Nazkowski St. Elégie harmonique p. le Pianof. sur la mort de J. L. Dussek 16 Gr
Ohnesby, F. Mazures et Krakowiaks p. Pforte 6 Gr
Pär, F. Ouvert. d'Agnès p. Pianof. 6 Gr
Steibelt, D. 6 Sonatines p. le Pianoforte. 2me Suite 20 Gr
— 6 pet. pièces faciles et agréables p. le Pianof. tirées de ses oeuvres 12 Gr
Stolpe, Al. 16 Polonoises p. le Pf. Liv. 1 et 2. à 16 Gr

Wilms, Concerto p. le Pforte av. accomp. de l'Orch. Op. 32 (F dur) 2 Thlr
— Sonate p. le Pforte av. ou accomp. d'une Flûte obligée Op. 33. 16 Gr

Anschuetz, J. A. 3 Gesänge aus Göthe mit Begl. des Pianof. 16 Gr
Beethoven, L. v. Messe a 4 voci coll'accomp. dell' Orch. — (Drey Hymnen für 4 Singstimmen mit Beglg. des Orchesters.) Partitur Op. 86 4 Thlr
Blüher, A. 6 Lieder m. Beglg. d. Pforte. 20 Gr
Casella A. L. 20 Gesänge Op. 3 1 Thlr
Dittersdorf, Hieronymus Knicker, kom. Oper im vollst. Klav. Ausz. 1 Thlr 12 Gr
Eberwein, M. Gesang der Engel an den Sterbenden, von Joh. Schulze f. Sopran, Alt, Tenor und Bass 4 Gr
Harder, A. Lieder mit Beglg. d. Guit. 1ste Samml. Zweyte verbesserte Aufl. 12 Gr
— Gesänge mit Guitarrebeglg. Op. 43. 1 Thlr
Haydn, Jos. Hymne für 4 Singstimmen mit Beglg. des Orch. (Walte gnädig o ew'ge Liebe.) (Esse aeternum attendo.) Partitur 12 Gr
Kloss, C. 6 Lieder mit Beglg. des Pianof. und der Guitarre. 20 Gr
Jungbaur, J. C. G. Lebensfaden von Tiedge mit Begleit. des Pianof. 4 Gr
Ladekel, Fr. 16 Lieder mit Beglg. des Pianoforte 16 Gr
Meltitz, Fdors. 2 Lieder von Friedr. Baron de la Motte Fouqué mit Pianofortebeglg. 16 Gr
Mozart W. A. Cantate (Herr, Herr vor deinem Throne.) Partitur. No 3. 2 Thlr.
Schuster, Lied zur Beförderung geselliger Freude, f. Pianof. 3 Gr

Bochsa, N. Recueil p. la Harpe à crochets Cah. 4 1 Thlr.
Carulli, Ferd. Recueil facile progressif et doigté contenant plusieurs Menuets, Contredanses, Walses, Rondeaux et Variations p. Guitarre Op. 50 16 Gr.
Molino, Franç. Neue Guitarrenschule (deutsch und französisch) 2 Thlr
— dasselbe Werk (franz. u. italien.) 2 Thlr
— 6 Thèmes de Pleyel av. Variations p. la Guitarre Op. 5 20 Gr
— 3 Sonates p. la Guitarre. Op. 6 20 Gr.
— 3 grandes Sonates p. la Guitarre av. accomp. de Violon. Op. 7 1 Thlr.

Portrait von Dr. Forkel . 8 Gr
— von Casper Spontini. 8 Gr.
— von P. Rode 8 Gr.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten December. №. 48. 1813

Die frühzeitigen Talente.

Es lässt sich leicht erweisen, dass allzufrühe Talente weder der Kunst, noch der Person, welche sie besitzt, wahrhaft nützlich sind; dass sie vielmehr beyden zum Nachtheil gereichen. In Künsten, wie in Wissenschaften, nähert man sich nur dadurch dem Vollkommenen, dass man, was Andere früher hervorgebracht haben, weiter bringt, und neue Combinationen, neue Anwendungen, neue Vortheile hinzufügt, die den Erfindern entgangen sind. Wie soll man aber das von einem jungen Kopfe erwarten können, der noch nicht gereift ist? Was von einem Kinde, das höchstens seine Lection geschickt wieder aufsagen kann? von einem Kinde, das noch keine eigenen, wenigstens keine tiefen Gefühle kennet, und mithin nur eine schwache Nachbildung, wo nicht, wie gewöhnlich, eine carikirte Nachäffung, der Gefühle Anderer in seiner Kunst mitzutheilen vermag? Sey es als Kind ein Wunder: als Talent wird es doch nur mittelmässig seyn.

„Aber man bewundert es ja auch nur seiner Jugend wegen!" Wenn es denn das? wird es sich selbst richtig beurtheilen, wenn Erwachsene, Angesehene, Verehrte das nicht thun, sondern es mehr Beyfall empfängt, als Männer, die es unendlich übertreffen? Ist es nicht vielmehr ganz natürlich, wenn es sich dunkelhaft über diese hinaussetzt? sie sich nicht mehr zum Muster nimmt? Ist es doch aller Mittelmässigkeit eigen, sich leicht etwas einbilden zu lassen: und die Mittelmässigkeit des noch unverständigen, des unerfahrnen, des leichtsinnigen Kindes sollte sich darüber erheben können? —

Der Beyfall, den man dem Kinde in Gesellschaften zollt, erstickt in ihm den Wetteifer, der das Weiterkommen beschleunigt; er reizt zwar, aber nur zum Fortstreben zu dem, was etwas scheint, nicht zu dem, was etwas ist. Jeder wahrhaft gute Lehrer ist darum auch unwillig, wenn man seinen Zögling mit Lob überhäuft. Er wird ihn auch loben, wenn es seine Sache gut macht: aber sein Lob ist nie unbedingt. „*Das* machst du gut: nun lerne aber auch *das* besser! *Das* weisst du nun: morgen lehre ich dich nun wieder 'was Neues!" Die Gesellschaften aber pflegen und können ja nur im Allgemeinen und ohne Einschränkung Beyfall geben. Wenigstens „Vortrefflich! Entzückend! Bravissimo, Kleiner! Ganz allerliebst, Kleine!" Das verführt den Zögling, täuscht ihn über sich selbst, und wirklich *verdiente* Aufmunterung wird sein Verderben.

In den Künsten, wie in allen Dingen, lernt man etwas zu, oder bleibt stehen, oder nimmt ab, ja, das Zweyte ist, wenigstens in gewisser Hinsicht, schon das Dritte. Der Zögling nun, der jetzt ein verdientes, oder unbedingtes, übertriebenes Lob erhält, kommt nicht, oder doch sicher nicht viel weiter: und muss folglich in mittlern Jahren ein sehr wenig bedeutendes Wesen bleiben. Hierzu kömmt, dass es auch sehr zu fürchten stehet, die Organe des Geistes, die aufgeregt und heftig angespannt wurden, ehe sie gehörig ausgebildet und gekräftiget waren, werden in reiferem Alter erschlaffen, wo nicht gar gelähmt seyn. Der Baum, der durch Kunst getrieben, im Frühling Früchte tragen musste, ruht schon im Sommer aus, und bringt im Herbste keine, oder höchstens einzelne dürftige Spätlinge hervor. Darum sollten allzufrühzeitige Talente keineswegs zu froher Bewunderung, sondern zu Bedauern, zu Sorge, zu Unwillen stimmen: diese anscheinende Frühreife ward ja doch nur erzwungen, indem man der Natur Gewalt anthat. Hat diese nun auch wirklich Kraft genug, dagegen anzuhalten: was gewinnet ihr am Ende? Einen Halbmann, ein Halbweib, die ihr Lebelang ein Halbmann, ein Halbweib bleiben werden! Das Kind des schönsten Talents, bevor dies Erfahrung erlangt hat, und durch vollkräftiges Leben, auch durch seine Leidenschaften, seine Kämpfe, entfaltet, gehoben, gestärkt worden ist, darf uns nur werth

seyn, als Bedingung der Möglichkeit, dass hier etwas werden *könne*. Was sonst daran schon früh erscheint, ist ein Schein und nichts Reelles, nichts nothwendig Dauerndes, noch weniger etwas, das nothwendig sich in der Folge dem Vollkommenen nähern müsse.

Und wie grausam sind wir gegen Kinder, wenn wir sie zu Anstrengungen reizen, die doch offenbar gegen die Kindernatur gehen, und ihnen rauben, was dieser gemäss ist, was mithin sie allein glücklich macht, in diesen ihren jetzigen Jahren nicht nur, sondern auch in der Folgezeit! Denn wer nicht in der Kindheit einen Fonds unsers Glücks sich erwirbt und gleichsam für spätern Verbrauch zurücklegt, der wird dies nachher nie, wenigstens nie auf die Dauer, erjagen. „Ich lasse ja aber mein Kind in freyen Stunden Kind seyn und kindisch sich beschäftigen, kindisch sich ergötzen; und es thut dies auch!" Es thut's? Nun ja, vielleicht: aber auch dann nur auf kurze Zeit, so lange seiner Natur nicht die Kraft gebrochen ist, sondern diese mit Gewalt hindurchbricht! Aber gar bald wird dies anders. Und sehet ihr denn nicht ein, welche Gefahren — physische, geistige und moralische — ihr ihm eben auch durch diese scharfen Gegensätze, durch dieses Zerren und Reissen von einem Extrem zum andern, bereitet? Und wenn es nun so bald — wie das zuverlässig geschehen wird und bey allen frühen Genies geschehen ist — von dem sich abzieht, was eigentlich sein Jugendleben ausfüllen sollte: wie wenig lernt es von dem kennen, was nicht jener ausschliesslichen Richtung seines Wesens entspricht, wie weniges sonst schätzen, wie fast gar nichts sonst lieben? Und was kann denn da aus ihm als Mensch, und vollends gar als Gatte, als Vater, als Bürger etc. werden? besonders da überdies ganz unvermeidlich seine Eitelkeit, seine Eigenliebe, seine Reizbarkeit, seine Sinnlichkeit so ungemein erhöhet werden muss, und was diesen die Wage halten sollte, ganz unmöglich erstarken und eine Uebergewalt erlangen kann?

Doch das liegt euch zu fern und ist euch zu ernst, zu ängstlich! Ihr lebt selbst nur für den Moment, wollt eurer eigenen Eitelkeit in euren Kindern fröhnen! Nun, so hört wenigstens das: Heut zu Tage, wo gewisse Kunstfertigkeiten etwas ziemlich Gemeines geworden sind, ziehet weit eher das Kind die Herzen an sich, welches durch natürliches, gefälliges, bescheidenes Wesen sich auszeichnet, als ein kleines Männchen oder Mamsellchen, die schon, als ein vom Dünkel aufgeblasenes Wunder ein Recht zu besitzen glauben die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und als bedeutende Persönchen behandelt zu werden. Auch ist vornämlich in Deutschland und England Natur und Vernunft, endlich, was Jugend und ihre Erziehung betrifft, so durch alle, nur einigermassen gebildete Stände hindurchgedrungen, dass bloss wahrer Pöbel, stecke er in der Jacke oder im Atlaskleide, nicht dahintergekommen seyn; dass nur der gewissenlose Schmeichler und der niedrige Tischfreund seine bessere Ueberzeugung verleugnen und euch um eurer Kinder willen mit Weihrauch umqualmen kann: alle Andere zucken über euch die Achseln, oder machen sich über euch lustig, sobald ihr den Rücken wendet.

„Da habt ihr den alltäglichen Moralisten! Im Ganzen mag er Recht haben: aber schüttet er nicht das Kind mit dem Bade aus? Giebt's denn keine Ausnahmen? Weiss er denn nicht, dass Mozart schon im sechsten Jahre bezv spielte, im siebenten und achten Sonaten, im vierzehnten ein *Te Deum* componirte, das wir noch jetzt nicht ungern hören?" Eitle Mutter! thörichter Vater! so glaubt ihr wirklich, mit eurem Kinde dieselbe Ausnahme zu erfahren, die die Natur in fast einem vollen Jahrhundert (seit Händel) *nur Einmal* machte? glaubt, weil ihr ein Loos in der Lotterie habt, den grössten Gewinn zu erhaschen, (mein Vergleich sagt noch zu wenig!) und möcht in dieser Zuversicht schon den *Zuschnitt des ganzen Lebens* darnach? Ist denn das nicht baarer Unsinn?

„Es ist und bleibt aber doch die Möglichkeit!" Nun ja, das wohl: aber hört das letzte Wort! Ich frage euch *nicht*: war denn Mozart glücklich? Ich habe ihn gekannt: er war es nie! Ich erinnere euch auch nicht daran, wie kurz sein Leben war. Gegen Beydes würdet ihr auftreten und sagen: So brachte er Glück und Leben der Kunst zum Opfer! so stehet er darum vor aller Welt um so höher da! und ich gäbe euch allerdings Recht. Aber *das* sage ich euch: Mozart wurde in früher Kindheit *nicht* gereizt, *nicht* in der Kunst angestrengt, nicht einmal wissentlich zu ihr geleitet, sondern nur sich selbst überlassen, ja zurückgehalten, bis seine ganz eigenthümliche Natur von selber unaufhaltsam hindurchbrach und unverkennbar sich kundigte. Dieser soll einmal unter Millionen allem ganz gegen die Regel gerathen! Nun, so wartet's nur still ab, ob sie über euer Kind dasselbe unwiderstehliche

Machtwort zu sprechen und ihnen dies grosse, *nur Andern* wohlthätige Opfer aufzulegen [illegible]! —

Wie erhält man sein Gehör gut, und was fängt man damit an, wenn es fehlerhaft geworden ist? von *Dr. Trampel.* Pyrmont, bey Helwing. (Pr. 12 Gr.)

Niemand gehet der Gegenstand dieses Schriftchens wol mehr an, als den, dem das Ohr als erstes Organ und fast ausschliessliche Bedingung all seines Wirkens und Genusses dient — den Musiker. Niemand bekümmert sich aber in der Regel weniger um Schriften der Aerzte, und wol auch um sie selbst, als eben auch der Musiker. Wir glauben daher einem Theile unsrer Leser einigen Dienst zu erzeigen, wenn wir sie zur nähern Bekanntschaft mit dem genannten Werkchen führen, da es ausser gar manchen eigenen, schätzbaren Bemerkungen des Verf., auch in kurzer Uebersicht nützlich zusammenstellt, was von bedeutenden Aerzten über seinen Gegenstand gelehrt worden ist. Von einer eigentlichen Recension kann die Rede nicht seyn: sie wäre weder des Orts, noch hier unsers Amtes.

Die ausführliche Einleitung enthält eine genügende, anatomische Beschreibung der Gehörwerkzeuge des Menschen, der vierfüssigen Thiere und des Federviehes, und ist auch durch die nöthigsten Figuren anschaulich gemacht. Sie übergehen wir hier. — Der Verf. handelt dann von den Krankheiten des Ohrs und der damit gewöhnlich verbundenen Harthörigkeit. Harthörigkeit hat sehr verschiedene Ursachen und daher auch sehr verschiedene Modificationen. Manche nimmt zu, wenn die Luft feucht ist, und ab, wenn diese trocken wird; manche (aus Schwächung des Trommelfells von grosser Kälte entstandene) nimmt mit den Graden der Winterkälte ab und zu. Bey jener auch wenn es im Ohre brauset, kocht etc., wie bey starkem Schnupfen, ist nicht auf Stärke oder Schwäche des Trommelfells zu schliessen, und diesem mit schwächenden oder stärkenden Mitteln beyzukommen, auch nicht wegen Taubheit besorgt zu seyn, da diese nicht, wie jene, in äussern Zufälligkeiten, sondern nur im Zustande der Gehörnerven selbst, ihren Grund hat. Die Heilung der Harthörigkeit bedarf eigentlich nur weniger Mittel; aber man muss sich Zeit nehmen, um ihre Ursachen genau zu erforschen und diesen gemäss jene auszuwählen. Vertraut man mehr der Anwendung der Mittel, als der Abwendung der Ursachen, so ist der Erfolg stets ungewiss, und oft mehr verderblich, als erwünscht. Um jene Ursachen zu entdecken, muss man die verschiedenen Werkzeuge des Ohrs in ihren Verbindungen eben so genau kennen, als das, was auf sie von der Aussenwelt wirken kann. Der Verf. gehet daher beydes Schritt vor Schritt durch, wie wir ihm hier nicht folgen können; wir begnügen uns, nur Einzelnes aus seinen Bemerkungen auszuheben.

Bey Harthörigkeit wegen sehr verminderter oder ausbleibender Absonderung des Ohrenschmalzes, welche gewöhnlich mit Brausen im Ohre verbunden ist, ist das, sonst oft empfohlene, Tragen der Ohrringe nicht dienlich, und meist schädlich. Die Mittel, die der Verf. räth, und die am sichersten helfen, oder doch, falls das Uebel hartnäckiger ist, als dass es damit gehoben werden könnte, wenigstens nie schaden, sind hier, wie überall, die einfachsten. Wir führen sie, so wie die in der Folge genannten, ausser wo sie ganz unbedenkliche, sogenannte Hausmittel sind, nicht an, weil jede Anwendung eigentlich auch einfacher Mittel genaue Bestimmung des einzelnen Falles und Anpassung derselben auf diesen voraussetzt; beydes aber nicht kurzer sich darstellen lässt, als beym Verf. geschehen, und wir darum, da wir nicht den grössern Theil seines Buchs abschreiben dürfen, auf ihn selbst verweisen müssen. Bey, vom Schnupfen zurückgebliebenen Brausen vor den Ohren, ist meistens noch leichter und sicherer, schon durch tägliche Fussbäder und gelinde abführende Mittel, wie sie der Verf. angibt, zu helfen. Reichen diese Mittel nicht aus, so thun es die, welche in der Folge S. 67 folg. vorgeschrieben werden. — Entsteht im Gegentheil die Harthörigkeit aus übermässiger Absonderung jener Materie, dann ist das Durchstechen des Ohrläppchens und Tragen der Ringe nützlich. Die andern Mittel siehe beym Verf., S. 29 folg. — Weit bedeutender ist die Harthörigkeit, welche entstehet, wenn der *innern* Fläche des Trommelfells die ölig-schleimige Feuchtigkeit entzogen wird, die sich aus dem Warzenfortsatze des Schlafbeins in die Trommelhöhle aussondert — wodurch denn die Schnellkraft jener Fläche so zunimmt, dass sie nur bey starken Tönen erzittert, und wo dem Hörenden selbst diese als aus der Ferne herkommend erscheinen, auch er besser

durch den Mund, als durch den Gehörcanal hört. (Gewöhnlich ist dann auch die Schleimhaut der Nase sehr trocken.) Kann der Arzt der Trommelhöle jene Feuchtigkeit wieder verschaffen, so wird dem Uebel schon abgeholfen. Das ist aber nicht leicht. Die Natur, die zuweilen hier selbst eingreift, (durch ein Geschwür eben unter dem Warzenfortsatze des Schlafbeins,) und dann allezeit hilft, leitet selbst zur besten Curart, die vom Verf., S. 40 folg., sehr einfach und vollkommen überzeugend dargestellt wird. — Der seltnere, aber auch schwierigere, mit Schmerzen verbundene Fall des Uebels durch den Gehörnerven, S. 41 folgg., kann nur durch einen sorgsamen und erfahrnen Arzt erkannt werden: wir übergehen ihn darum hier, und setzen zur Beruhigung derer, die er betroffen, nur hinzu, dass er durch *solch einen* Arzt auch fast immer, und selbst schnell, entfernet werden kann, und nur für das Gehör verderblich wird, wenn man sich nicht an einen solchen wendet oder diese seine Pflicht versäumt. — Aus denselben Gründen übergehen wir die folgenden, mehr zusammengesetzten, schlimmern, und noch schwierigern Fälle, die der Verf. eben so genau beschreibt, als in ihrer Heilart einfach und überzeugend ist; und warnen dabey nur vor der langen Weise, die Sache geraume Zeit hingehen zu lassen, oder dem Vertrauen auf allgemeine, wenn auch nicht überhaupt nachtheilige, doch für *diese* Fälle schlechterdings eher schädliche, als nützliche Mittel. — Erbliche Harthörigkeit ist nicht so selten, als man glaubt. (Sie stammt nur von der Mutter, tritt allmählig ein, und erst in den Jahren, wo die Mutter auch harthörig ward, obgleich auch die Kinder solcher Mutter nicht stets damit befallen werden.) Sie gründet sich auf die Beschaffenheit des ganzen Körperbaues und besonders auf die Feinheit der blutführenden Gefässe, die, nach den Gesetzen der Natur, mit den Jahren immer enger werden, und ungleich schneller bey diesen Personen verwachsen, als bey andern — wodurch denn die Werkzeuge, denen die Zuführung der Flüssigkeiten entzogen wird, unmerklich trocken und steif werden, bis dahin, dass ihre Fähigkeit, Luftschwingungen aufzunehmen, aufhört, und mithin Harthörigkeit eintritt. Je älter diese Personen werden, je mehr nimmt diese Trockenheit zu, und oft bekömmt da, durch irgend einen starken Schall, das Trommelfell ein Loch. Da ist denn nicht zu helfen. — Harthörigkeit, von welcher der Leidende gar keine Ursache anzugeben weiss, rührt meist von einer Erkältung her, die dieser nicht dafür hielt, weil die dabey gewöhnlichen Zufälle sich nicht *zugleich* zeigten. Eben diese, wurde sie Anfangs vernachlässigt oder verkannt, ist am schwersten, oft aber gar nicht zu heilen. Die Erläuterung und nähere Bezeichnung dieses häufigen Falles, die dem Verf. vorzüglich gelungen, (S. 72 folgg.) ist darum um so mehr zur Beherzigung zu empfehlen, damit das Uebel vermieden werde: ist es aber da, damit man die dort angeführten, einfachen und wirksamen Mittel *zugleich* anwende. — Die, besonders in grossen Städten, jetzt nicht seltene Harthörigkeit, die nicht anhaltend ist, sondern kömmt, eine Weile bleibt, und dann von selbst wieder verschwindet, ist gewöhnlich Folge allgemeiner Schwäche und Schlaffheit, verlangt aber noch besondere Rücksicht, wenn sie nicht allmählig bleibend werden soll. Siehe S. 77 folgg. — Harthörigkeit, die von andern Krankheiten, als Masern, Scharlachfieber, venerischem Uebel etc. zurückgeblieben, ist allein der fortgesetzten Sorgfalt des Arztes zu empfehlen, und wird daher von uns hier übergangen. — Harthörigkeit endlich, die nach einem Sturz auf den Kopf, wo Blut aus dem Ohre floss; nach einem starken Kanonenschuss, mit derselben Folge, und von ähnlichem Unglück entstanden ist, kann sehr selten, und höchstens nur durch schleunige Hülfe, geheilt werden. Eine (seltene) allzugrosse Feinhörigkeit hingegen, welcher selbst leise Töne kaum erträglich werden, und die eines der vielen Uebel ist, die von allzureizbaren Nerven herrühren, ist nur durch äusserlichen und innerlichen Gebrauch des Mohnsaftes zu helfen, welches allein vom Arzte verordnet werden darf. Ein Gleiches kann nur statthaben bey noch einigen, vom Verf. angeführten, seltenen Fällen.

Nachrichten.

Wien, d. 16ten Nov. — — Das durch Ihre Zeitschrift seit einiger Zeit von neuem lebhaft aufgeregte Bedürfniss eines *musikal. Chronometers* (Taktmessers,) worüber ein Ungenannter vor etwa einem halben Jahre so eindringend, und Hr. Gottfr. Weber dann so umfassend geschrieben hatten, (beyde Aufsätze sind auch hier nachgedruckt worden,)

scheint von Wien aus, und zwar auf eine zweckmässige und durchgreifende Weise, gestillt zu werden. Der berühmte, hiesige Hofmechanicus, Hr. Mälzel, hat ein solches Instrument erfunden, hat es fertig geliefert, die Probe ausgesetzt, und es aufs vollkommenste approbirt bekommen. Nach der öffentlichen Erklärung der Herren Salieri, Beethoven, Weigel etc. leistet es alles, was von solch einem Hülfsmittel zum besten Direction zu verlangen ist, (nämlich *nicht*, während der Ausführung den Takt anzugeben, sondern für den Director selbst, vor der Ausführung, vor der Probe, gleich bey der ersten Ansicht der Partitur, das Tempo jedes Satzes genau zu bestimmen,) und leistet es genau, ohne dass weitere Kenntnis der Mechanik nöthig wäre, auf eine zugleich jedem vollkommen fassliche Weise, ist überdiess sehr wohlfeil, und, werden erst die von Hrn. Mälzel selbst zu fertigenden Exemplare bekannt, von jedem Mechaniker ohne Schwierigkeit nachzumachen. Da Hr. M. die innere Structur noch nicht mitgetheilt hat, ausser im Vertrauen den genannten Künstlern: so kann ich darüber nichts Weiteres sagen, als was, nach deren Willen, hier öffentlich bekannt gemacht worden ist.

Die äusseren Bestandtheile dieses Chronometers, heisst es in dieser Bekanntmachung — von welchen allein uns zu sprechen erlaubt ist, und welche allein Jedermann zu kennen nothwendig sind, bestehen in einem kleinen Hebel, der durch ein gezähntes Rad, das einzige in dem ganzen Werke, in Bewegung gebracht wird, und mittelst der daraus erfolgenden Schläge auf einen kleinen, hölzernen Ambos, die Tacttheile in fortwährend gleichen Zwischenräumen anzeigt. Die Dauer dieser Zwischenräume wird von der Richtung eines senkrechten Stabes bestimmt, der durch Querstriche in Grade eingetheilt ist, bey deren jedem die beygesetzte Zahl die Menge der Schläge zu erkennen giebt, welche der Hebel in einer Minute bewirkt, wenn der Stab auf einen der Querstriche (Grade) gerichtet wird, und welche Menge der Schläge in dem Masse zunimmt, als der Stab von seiner niedrigen Richtung, in welcher der Hebel 48 Schläge in einer Minute bewirkt, bis zu seiner höchsten Richtung, in welcher 160 Schläge in einer Minute vollbracht werden, erhoben wird. Jeder der Schläge gilt für eine Achtel-, Viertel-, oder halbe Note, je nachdem das Tempo langsam oder schnell genommen werden soll. Das Geschäft des *Componisten*, der sich des *Chronometers* zur genauen Bestimmung des gewählten Zeitmasses bedienen will, besteht hiernach darin, dass er auf dem gradirten Stabe diejenige Richtung aufsuche, unter welcher die Schläge des Hebels mit den Achtel-, Viertel- oder Halben-Noten seines Tonstückes in der Dauer übereinstimmen. Den sonach gefundenen Grad zeigt derselbe auf der Partitur zu Anfang des Tonstückes, wo man die üblichen Kunstworte, Largo, Andante, Adagio, Allegro, u. s. w. hinzuzuschreiben pflegt, mit der, den Grad bezeichnenden Ziffer an, und stellt daneben eine Achtel-, Viertel-, oder Halbe-Note, je nachdem er eine von diesen Noten-Gattungen mit den gewählten Schlägen des Hebels übereinstimmend gefunden hat. Der *ausübende Künstler* hat hierauf, um den Sinn des Componisten hinsichtlich des Tempo zu fassen, nichts weiter zu thun, als auf seinem *Chronometer* die angezeigte Richtung des gradirten Stabes vorzunehmen, und er wird die Dauer jeder Notengattung genau an den Schlägen des *Chronometers* erkennen, somit das vom Componisten beabsichtigte Tempo pünktlich beobachten können.

Als einen Beweis, wie hoch die schon genannten hiesigen Componisten diese treffliche Erfindung schätzen, führen wir, ausser ihrer Erklärung, dass sie dieselbe als ein willkommenes Mittel benutzen werden, ihre Compositionen aller Orten, und so lange sie (die Compositionen) existiren, vor aller Verunstaltung durch Verfehlung des Tempi zu sichern, auch noch folgende Thatsachen an. Herr Hofcapellmeister *Salieri* ist, aus inniger Verehrung der verewigten Tonkünstler, Gluck, Händel, Haydn und Mozart, sich verpflichtet, die Partituren der von ihnen hinterlassenen Meisterwerke auf die angegebene Art nach *Mälzels Chronometer* zu bezeichnen, damit auch diese immerfort in dem Geiste ihrer Componisten, mit dem Herr *Salieri*, inniger als jeder Andere, vertraut ist, ausgeführt werden können. Er hat dieses Unternehmen, womit er sich den Dank der Tonkünstler aller künftigen Zeiten, so wie der gegenwärtigen erwirbt, bereits mit Haydns Schöpfung *) und Jahrszeiten, und Glucks Iphigenia

*) Anm. Ich erlaube mir hierbey nur die wenige Bemerkung, dass Hr. Kapellm. Salieri bey jeder öffentlichen Aufführungen der Schöpfung die Tempi mehrerer Sätze beträchtlich geschwinder genommen hat, als Haydn selbst that — wie mir das jeder Kenner bezeugen wird, der, wie ich, den Aufführungen jenes Werks durch den einen und den andern Meister beygewohnt hat.

d. Einsender.

in Tauris (mit dieser aus der besonderen Rücksicht, dass der Componist in der Partitur das Tempo mehrerer Musikstücke — wahrscheinlich im Gefühle der Unzulänglichkeit der gewöhnlichen Mittel — gar nicht angegeben hat) begonnen, welchem er den Maasstab des *Mälzelschen Chronometers* angelegt, und bey welcher Gelegenheit es sich klar erwiesen hat, dass die Beobachtung der den Musikstücken vorgesetzten Tempo-Anzeigen mittelst der dazu bestimmten Worte: Andante, Allegro, u. s. w. in der Ausführung dieser Werke eine gänzliche Verunstaltung derselben herbeyführen musse.

Unsere Leser mögen selbst aus einigen Vergleichungen dieses sonderbare Resultat ziehen. Nach Herrn *Salieri's* richtiger, auf Haydns eigener Autorität beruhender Angabe, kommen in der Schöpfung bey der Arie: *Nun schwanden vor dem heiligen Strahle*, 120 Viertelnoten auf eine Minute, und bey dem Recitativ: *Im vollen Glanze steiget jetzt die Sonne strahlend auf*, kommen nicht mehr als 76 Viertelnoten auf eine Minute. Welch ein Abstand! Wie langsam ist das Tempo im Recitativ und wie schnell in der Arie! Und doch ist bey beyden *Andante alla breve* die Vorzeichnung. Eben so auffallend fällt das Resultat einer bey Vergleichung der Chöre: *Mit Staunen sieht das Wunderwerk der Himmelsbürger frohe Schaar*, und: *Des Herrn Ruhm, er bleibt in Ewigkeit*; in beyden ist bey ganzem Takt *Allegro* vorgezeichnet, und doch fallen beym ersten Chor 58, und beym letzteren 120 Viertelnoten auf eine Minute: also ist das Tempo in diesem doppelt so geschwind, als in jenem, zu nehmen. Diese zwey Beyspiele werden hinreichend seyn, Jedermann zu überzeugen, dass es das höchste Bedürfniss in der Musik ist, in der Bezeichnung der Tempi eine gänzliche Reform vorzunehmen, und dazu sich des *Mälzelschen Chronometers* zu bedienen.

Es sollen nicht die bisher üblichen und schon angewohnten italienischen Kunstausdrücke verworfen, sondern in Verbindung mit der Bezeichnungsart nach *Mälzels Chronometer* gebraucht, dabey aber sorgfältiger auf die richtige Anwendung derselben in Zukunft gesehen, und allenfalls jedem derselben ein bestimmtes Maas in der Bewegung, nach einer gewissen Anzahl von Graden des *Chronometers*, angewiesen werden, damit auf solche Art die Spielenden aus diesen Benennungen die Gattung des Tempo überhaupt, und aus der chronometrischen Bezeichnung den eigentlichen Grad der Bewegung jedes Musikstückes insbesondere deutlich erkennen. Dagegen soll bey den schon vorhandenen Compositionen, in so weit sie von ihren Componisten oder anderen accreditirten Künstlern nachträglich chronometrisch bezeichnet werden, auf die beygefügten, das Tempo angebenden Kunstworte, deren schwankender Sinn zu keiner zuverlässigen Richtschnur dienen kann, gar keine Rücksicht genommen werden. — —

Nach allem bis hieher über die Beschaffenheit und den Gebrauch des *Mälzelschen Chronometers* Gesagten wird es wol kaum einer nachdrücklichen Aufforderung an alle Componisten unserer Zeit bedürfen, diese schöne Erfindung nach Verdienst vorurtheilsfrey zu würdigen, und sie, nach dem Beyspiele eines Salieri, Beethoven, Weigl u. a., ihrer Bestimmung gemäss alsdann zu gebrauchen, wenn Hr. *Mälzel*, während seines Aufenthalts zu London, wohin er in wenigen Tagen eine Kunstreise unternimmt, für die Verfertigung einer, dem allgemeinen Gebrauch angemessenen Anzahl von diesen *Chronometern* gesorgt, und die Verfügung getroffen haben wird, dass dieselben binnen längstens einem Jahre in den Hauptstädten, Wien, London, Paris, Mayland, Berlin und Petersburg, in besonderen Verlägen um den billigsten Preis zu haben sind.

Recensionen.

Grand Quintuor p. le Pianoforte, 2 Violons, Viole et Violoncelle, comp. — — par Ferd. Ries. Oeuvre 25. à Bonn, chez Simrock. (Pr. 7 Fr. 50 Cent.)

Dies Quintett wird ganz gewiss, so wie die meisten der neuen Werke dieses Componisten, vielen geübten Spielern eine sehr vortheilhafte Uebung und eine wahrhaft angenehme, belebte und würdige Unterhaltung gewähren. Zwar theilt es mit mehreren Ries'schen Compositionen die, von ihrem nicht unbekannten Schwächen: die Ideen selbst sind nicht oft wahrhaft originell, und viele erinnern nicht nur selbst, sondern sogar durch die Art, wie sie dargestellt werden, näher, als eigentlich zulässig, an bestimmte Vorbilder — welches Letztere insbesondere mit dem Trauermarsch der Fall ist, bey welchem dem Unterrichteten grösstentheils der Beethovensche aus der heroischen Symphonie vor-

schwebt; zwar soll zuweilen ein gewisses Hinauf- oder Herabrufen, die Gedanken, ein gewisses, in gewöhnlichen Formen immer weiter Moduliren die eigentliche Ausarbeitung ersetzen; zwar kehrt der Kreis der Ideen und Empfindungen, worin sich Hr. R. in seinen grössern Werken dieser Art am liebsten zu bewegen scheint, auch in diesem, im Ganzen genommen, ziemlich wieder; zwar wird, um dieser Eigenschaften willen, das Werk nicht Epoche machen: aber alles dies widerspricht obiger Behauptung so wenig, als es auch nur Einen jener Kunstfreunde abhalten soll, den Versuch zu machen, ob sie sich nicht an ihm erfüllen werde: denn die Gedanken sind ja doch gut und interessant; die Zusammenstellung und Anordnung derselben meistens mannigfaltig, natürlich, effectvoll; die eigentliche Ausarbeitung hin und wieder ungemein brav, wohl zusammenhängend und fliessend; der melodische und der harmonische Theil sind oftmals im besten gegenseitigen Verhältnisse, ja zuweilen im Ganzen besser bedacht, als in nicht wenigen der neuesten, grössern Klaviercompositionen; der Satz ist wenigstens so weit rein, dass das Ohr nirgends Anstoss nimmt, das Interesse ist sehr vortheilhaft an die verschiedenen Spieler vertheilt, obgleich der Cembalist bey weitem prädominirt; und jedes Instrument, vornämlich aber das Pianoforte, ist seiner Natur und seinen eigenthümlichen Vorzügen gemäss behandelt. Stellen nun diese Vorzüge ein Kunstwerk auch nicht unter die, der ersten Klasse zu, sichern sie ihm doch einen Platz unter den vorzüglichsten der zweyten; bringt es die Kunst auch nicht weiter, so hilft es ihr doch, sich in der errungenen Region zu behaupten, und gewährt mehr Genuss und auch mehr Vortheil, als gar manches, das mit mehr Originalität, aber unbeholfen, roh, gesetzwidrig, und doch anspruchvoll, daher lärmt und stolpert.

Das Werk besteht aus einer Einleitung — *Adagio*, Es dur, Sechsachteltakt — einem, etwas langen *Allegro con brio*, wo besonders angenehme Melodien mit sehr brillanten Sätzen wechseln — Es dur, C-Takt — einem *Marcia funebre*, von welchem wir oben gesprochen, und der, wenn man das dort Getadelte vergessen kann, nicht wenig gefallen wird — C moll, Zweyvierteltakt; einem *Scherzo*, *Allegro vivace*, wirklich voller Leben und pikant genug — Es dur, Dreyvierteltakt, und aus einem *Rondo*, *Allegro*, das mit an gewöhnlichem Thema, aber im Verfolg gar manche anziehende und lebendige Stellen hat — Es dur, Sechsachtel-Takt.

Das Werk ist auch von dem Verf. selbst, und in demselben Verlage, für sieben Instrumente bearbeitet herausgegeben worden, unter dem Titel,

Grand Septuor pour le Pianoforte, Clarinette, deux Cors, Violon, Violoncelle et Contre-Basse, (Pr. 9 Franken.)

und wahrscheinlich ist diese die erste Original-Ausarbeitung. Rec. kann eben jetzt nicht Gelegenheit finden, das Werk in dieser Gestalt zu hören: so viel er aber vom Durchlesen ohne Partitur urtheilen kann, muss es sich so hin und wieder noch schöner ausnehmen, da auch hier alle Instrumente möglichst vortheilhaft und ihrer Natur gemäss behandelt sind, auch die Hörner, durch öftere grosse Noten in ihrer tiefern Octave, und der Contrabass durch sein Gewicht, den vielen Figuren einen nachdrücklichern Gegenhalt bieten.

Der Stich und alles Aeussere des Werks ist sehr gut, und der Preis, nach dem Verhältnis von diesem und der Länge des Ganzen, bey beyden Ausgaben nicht zu hoch angesetzt.

Fugue p. le Pianoforte à quatre mains, comp. par Franç. Lenzl Oeuvr. 11. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Eine ziemlich lange Einleitung, welche der Fuge vorhergeht, ist nicht auf dem Titel bemerkt. Jene ist im Ausdruck ernsthaft und feyerlich, und ausgeführt meistens in gebundenen Noten, ungewöhnlichen Modulationen und wohl geordneten Fortschreitungen durch alle Stimmen; mithin in jedem Betracht, wie sie hier an ihrem Platze war. Die Fuge selbst hat ein ebenfalls ernsthaftes, kräftiges Hauptthema, dessen Gegenthema, passend und wirksam, lebhafter und leichter gewählt worden ist. Dies tritt gleich Anfangs sicher und dreist herzu. Die Zwischenharmonie ist mehr aus dem Gegen-, als aus dem Hauptthema genommen, aber, vornämlich gegen den Schluss des Ganzen, ausgezeichnet brav geführt. Die Ausführung zeigt sich überhaupt streng und durchaus richtig, auch, durch Einheit und Stetigkeit bey nicht weniger Mannigfaltigkeit, als einen sicheren Beweis, der Verf. sey dieser kunstreichen Gattung mächtig, wie gewiss nicht viele

unter den jüngern Componisten unserer Zeit, unter welche er doch gleichwol noch zu gehören scheint, nicht aus seinen Arbeiten, sondern weil diese, bey so bedeutenden Vorzügen, noch nicht zahlreicher erschienen sind. Manche durchgehende Note ist etwas scharf und kraus: doch das ist beym grössten aller Fugenmeister, bey Seb. Bach, nicht selten auch nicht anders, und kann sogar, weil man überall treu bey der Sache und zugleich im ebenen Stimmenflusse bleiben, zuweilen nicht anders seyn. Bach sagte: Das schleicht mit durch! Und so ist es auch. — Von da an, wo (gegen das Ende) das erste Thema gebrochen genommen, das zweyte freyer durchgearbeitet, und so das Ganze enggeführt und scharf zusammengehalten wird, ohne darum im Geringsten unnatürlich und gezwungen zu erscheinen, verdient der Verf. vorzügliches Lob: dass das zweyte Thema aber das erste hin und wieder, weniger für das Auge, als für das Ohr, zu sehr überflügelt, dürfte man wol anders wünschen. Spieler, die des gebundenen Styls gewohnt sind und Fugen mit Verstand vorzutragen wissen, werden jener Eigenheit wegen, das erste Thema überhaupt im Verhältniss zum zweyten, so bestimmt und stark herausheben, als möglich, und damit jenen Wunsch fast durchgehends unnöthig machen, denn, wie gesagt, jenes ist keinesweges zurück-, sondern nur nicht überall in genugsam helles Licht gestellt. Solchen Spielern ist auch der Vortrag dieser Fuge äusserst leicht, selbst viel leichter, als der Händelschen.

Kurze Anzeigen.

Acht Gesänge mit Begleit. des Pianoforte, in Musik ges. von A. Harder. 50stes Werk. Leipzig und Berlin, im Kunst und Industrie-Comptoir. (Pr. 18 Gr.)

Wahrscheinlich ist diess die letzte Arbeit des früh verstorbenen H., und sie ist keine der geringern. Auch hier findet man, wie in den meisten ähnlichen Sammlungen desselben, gut gewählte Texte verständig behandelt, in Absicht auf Declamation und Ausdruck; fliessenden, leichten, natürlichen Gesang; einfache, anspruchlose Begleitung, und einen sanften, leicht ansprechenden Geist, wie ein gefälliges Talent, über das Ganze verbreitet. Die Hauptschwäche eben der hier gebotnen Lieder möchte wol darin bestehen, dass mehrere, übrigens der vorzüglichern, den frühern, dieses oder bekannter anderer Componisten, zu ähnlich sind; wie besonders die Serenade, S. 4, das Maylied, S. 8, und das Lied, S. 12. Durch mehr Eigenthümlichkeit und auch eine kräftigere Manier zeichnen sich vornämlich aus, die erste und die fünfte Nummer. Und so wird auch diess Werkchen gar Manchen Vergnügen machen, und ein theilnehmendes Andenken an den Verf. von neuem erwecken.

IX Variations sur un air norvégien pour Pianof. et Violon concertants, comp. — par Charl. Marie de Weber. Oeuvr. 22. à Berlin, chez Schlesinger. (Pr. 14 Gr.)

Ein höchsteinfaches Thema wird durchgehends mit Geist, Gefühl, und geübter, sicherer Kunst, originell, ohne etwas gesucht, reich, ohne Verschwendung der Mittel, in gutem Wechsel, sowol des Charakters der einzelnen Stücke, als der eng und sehr effectvoll verbundenen Instrumente — kurz, wird so ausgezeichnet variirt, dass man das Werkchen fast in jeder Hinsicht unter die vorzüglichsten dieser Gattung, die seit einigen Jahren geliefert worden, zählen muss. Beyde Spieler müssen aber, soll es seine Wirkung thun, wohlgeübt, und fähig seyn, jene Vorzüge zu erkennen und im Vortrage darzulegen. Solchen wird das Spiel dieser Var., etwa einige Stellen der Violin abgerechnet, nicht zu schwer werden. Der Stich ist schön.

Six Walses à 4 mains p. le Pianoforte par C. H. Rink. Oeuvr. 50. Cah. 5 de Walses. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl.)

Wer es liebt, selbst beym, sonst einfachen, heitern, anspruchlosen Walzer sich meist in Molltonarten herumzuwinden, durch's ganze musikal. A B C zu moduliren, und oft in den plötzlichsten Kreuzsprüngen, selbst bis zur enharmonischen Verwechselung: der wird hier seine Rechnung finden. Einige gefällige und leicht ansprechende Melodien laufen denn auch mitunter.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten December. № 49. 1813.

Der Dichter und der Componist.

Der Feind war vor den Thoren, das Geschütz donnerte rings umher, und feuersprühende Granaten durchschnitten zischend die Luft. Die Bürger rannten mit von Angst gebleichten Gesichtern in ihre Wohnungen und die öden Strassen schallten von dem Pferdegetrappel der Reiter-Patrouillen, die daher sprengten, und fluchend die zurückgebliebenen Soldaten in die Schanzen trieben. Nur Ludwig sass in seinem Hinterstübchen, ganz vertieft und versunken in die herrliche, bunte, phantastische Welt, die ihm vor dem Flügel aufgegangen; er hatte so eben eine Symphonie vollendet, in der er alles das, was in seinem Innersten erklungen, in sichtbarlichen Noten festzuhalten gestrebt, und es sollte dies Werk, wie Beethovens Compositionen der Art, in göttlicher Sprache von den herrlichen Wundern des fernen, romantischen Landes reden, in dem wir in unaussprechlicher Sehnsucht untergehend leben; ja, es sollte selbst wie einer jener Wunder in das beengte, dürftige Leben treten, und mit holden Syrenenstimmen die sich willig Hingebenden hinauslocken. Da trat die Wirthin ins Zimmer, scheltend, wie er in dieser allgemeinen Angst und Noth nur auf dem Flügel spielen könne, und ob er sich denn in seinem Dachstübchen todtschiessen lassen wolle. Ludwig begriff die Frau eigentlich nicht, bis in dem Augenblick eine dicht krachende Granate ein Stück des Dachs wegriss, und die Fensterscheiben klirrend hineinwarf: da rannte die Wirthin schreyend und jammernd die Treppe hinab, und Ludwig eilte, sein Liebstes, was er nun besass, nämlich die Partitur der Symphonie, unter dem Arm tragend, ihr nach in den Keller. Hier war die ganze Hausgenossenschaft versammelt. In einem Anfall von Liberalität, die ihm sonst gar nicht eigen, hatte der im untern Stock wohnende Weinwirth ein Paar Dutzend Flaschen seines besten Weins Preis gegeben; die Frauen brachten, unter Zittern und Zagen, doch, wie immer, auf des Leibes Nahrung und Nothdurft sorglich bedacht, manches köstliche Stück aus ihrem Küchenvorrath im zierlichen Strickkörbchen herbey; — man ass — man trank — man ging aus dem, durch Angst und Noth exaltirten Zustand bald über in das gemüthliche Behagen, wo Nachbar an Nachbar sich schmiegend, Sicherheit sucht und zu finden glaubt, und gleichsam jeder kleinliche, künstliche Pas, den die Convenienz gelehrt, in dem grossen Dreher untergeht, zu dem des Schicksals eherne Faust den gewaltigen Takt schlägt. Vergessen war der bedrängte Zustand, ja die augenscheinliche Lebensgefahr, und muntere Gespräche ergossen sich wie von begeisterten Lippen. Hausbewohner, die, sich auf der Treppe begegnend, kaum den Hut gerückt, sassen Hand in Hand beyeinander, ihr Innerstes in wechselseitiger, herzlicher Theilnahme aufschliessend. Sparsamer fielen die Schüsse, und mancher sprach schon vom Heraufsteigen, da die Strasse sicher zu werden scheine. Ein alter Militair ging weiter, und bewies so eben, nachdem er zuvor über die Befestigungskunst der alten Römer und über die Wirkung der Katapulte ein Paar lehrreiche Worte fallen lassen, auch aus neuerer Zeit den Vauban mit Ruhm erwähnt, dass alle Furcht unnütz sey, da das Haus ganz ausser der Schusslinie liege — als eine anschlagende Kugel die Ziegelsteine, womit man die Zuglöcher verwahrt, in den Keller schleuderte. Niemand wurde indessen beschädigt, und als der Militair mit dem vollen Glase auf den Tisch sprang, von dem die Ziegelsteine die Flaschen hinabgeworfen, und jeder fernern Kugel Hohn sprach, kehrte Allen der Muth wieder. — Das war indessen auch der letzte Schreck; die Nacht verging ruhig, und am andern Morgen erfuhr man, dass die Armee eine andere Stellung genommen, und dem Feinde freywillig die Stadt geräumt habe. Als man den Keller verliess, durchstreiften schon feindliche Reiter die Stadt, und ein öffentlicher Anschlag sagte den Einwohnern Ruhe und Sicherheit des Eigenthums zu. Ludwig warf sich in den

bunte Menge, die, auf das neue Schauspiel begierig, dem feindlichen Heerführer entgegenzog, der unter dem lustigen Klange der Trompeten, umgeben von glänzend gekleideten Garden, eben durch das Thor ritt. — Kaum traute er seinen Augen, als er unter den Adjutanten seinen innig geliebten, akademischen Freund, Ferdinand, erblickte, der in einfacher Uniform, den linken Arm in einer Binde tragend, auf einem herrlichen Falben dicht bey ihm vorüber sprengte. „Er war es — er war es wahr und wahrhaftig selbst!“ rief Ludwig unwillkürlich aus. Vergebens suchte er dem Freunde zu folgen, den das flüchtige Ross schnell davon trug, und gedankenvoll eilte Ludwig in sein Zimmer zurück: aber keine Arbeit wollte von Statten gehn, die Erscheinung des alten Freundes, den er seit Jahren ganz aus dem Gesichte verloren, erfüllte sein Innres, und wie in hellem Glanz trat die glückselige Jugendzeit hervor, die er mit dem gemüthlichen Ferdinand verlebt. Ferdinand hatte damals keineswegs irgend eine Tendenz zum Soldatenstande gezeigt; er lebte ganz den Musen, und manches geniale Erzeugniss beurkundete seinen Beruf zum Dichter. Um so weniger begreiflich war daher Ludwigen die Umformung seines Freundes, und er brannte vor Begierde, ihn zu sprechen, ohne zu wissen, wie er es anfangen solle, ihn aufzufinden. — Immer lebendiger und lebendiger wurde es nun am Orte; ein grosser Theil der feindlichen Armeen zog durch und an ihrer Spitze kamen die verbündeten Fürsten, welche sich daselbst einige Tage Ruhe gönnten. Je grösser aber nun das Gedränge im Hauptquartier wurde, desto mehr schwand Ludwigen die Hoffnung, den Freund wieder zu sehen, bis dieser endlich in einem entlegenen, wenig besuchten Kaffeehause, wo Ludwig sein frugales Abendbrot zu verzehren pflegte, ihm ganz unerwartet mit einem lauten Ausruf der innigsten Freude in die Arme fiel. Ludwig blieb stumm, denn ein gewisses unbehagliches Gefühl verbitterte ihm den ersehnten Augenblick des Wiederfindens. Es war ihm, wie manchmal im Traume man die Geliebten umarmt, und diese sich nun schnell fremdartig umgestalten so dass die schönsten Freuden schnell untergehen, im höhnenden Gaukelspiel. — Der sanfte Sohn der Musen, der Dichter manches romantischen Liedes, das Ludwig in Klang und Ton gekleidet hatte, stand vor ihm im hohen Helmbusch, den gewaltigen, klirrenden Säbel an der Seite, und verläugnete selbst seine Stimme im harten, rauhen Ton aufjauchzend! — Ludwigs düsterer Blick fiel auf den verwundeten Arm und glitt hinauf zu dem reichen diamantnen Ehren-Orden, der an Ferdinands Halse hing. Da umschlang ihn Ferdinand mit dem rechten Arm, und drückte ihn heftig und stark an seine Brust. „Ich weiss,“ sagte er, „was du jetzo denkst, was du empfindest bey unserm Zusammentreffen! — Das Vaterland rief mich, und ich durfte nicht zögern, dem Rufe zu folgen. Mit der Freude, mit dem glühenden Enthusiasmus, den die heilige Sache entzündet hat in jeder Brust, den die Feigherzigkeit nicht zum Sklaven stempelt, ergriff diese Hand, sonst nur gewohnt den leichten Kiel zu führen, das Schwerdt? — Schon ist mein Blut geflossen, und nur der Zufall, der es wollte, dass ich unter den Augen des Fürsten meine Pflicht that, erwarb mir den Orden. Aber glaube mir, Ludwig! die Saiten, die so oft in meinem Innern erklungen, und deren Töne so oft zu dir gesprochen, sind noch unverletzt; ja, nach grausamer, blutiger Schlacht, auf einsamen Posten, wenn die Reiter im Bivouac um das Wachtfeuer lagen, da dichtete ich in hoher Begeisterung manches Lied, das in meinem herrlichen Beruf zu streiten für Ehre und Freyheit, mich erhob und stärkte.“ Ludwig fühlte, wie sein Inneres sich aufschloss bey diesen Worten, und als Ferdinand mit ihm in ein kleines Seitengemach getreten, und Kasket und Säbel abgelegt, war es ihm, als habe der Freund ihn nur in wunderlicher Verkleidung geneckt, die er jetzt abgeworfen. Als beyde Freunde nun das kleine Mahl verzehrten, das ihnen indessen aufgetragen war, und die Gläser an einander gestossen lustig erklangen, da erfüllte sie froher Muth und Sinn, die alte herrliche Zeit umfing sie mit allen ihren bunten Farben und Lichtern, und alle jene holdseligen Erscheinungen, die ihr vereintes Kunststreben wie mit mächtigem Zauber hervorgerufen, kamen wieder in herrlichem Glanze erneuter Jugend. Ferdinand erkundigte sich angelegentlich nach dem, was Ludwig unter der Zeit componirt habe, und war höchlich verwundert, als Ludwig ihm gestand, dass er noch immer nicht dazu gekommen sey, eine Oper zu setzen und auf das Theater zu bringen, da ihn bis jetzt durchaus kein Gedicht, was Sujet und Ausarbeitung anbelange, zur Composition habe begeistern können.

Ich begreife nicht, sagte Ferdinand, dass du selbst, dem es bey einer höchst lebendigen Phantasie durchaus nicht an der Erfindung des Stoffs fehlen kann, und dem die Sprache hinlänglich zu

Gebote steht, der nicht längst eine Oper gedichtet hat?

Ludwig. Ich will dir eingestehen, dass meine Phantasie wol lebendig genug seyn mag, manches gute Opernsujet zu erfinden, ja, dass, zumal wenn Nachts ein leichter Kopfschmerz mich in jenen träumerischen Zustand versetzt, der gleichsam der Kampf zwischen Wachen und Schlafen ist, mir nicht allein recht gute, wahrhaft romantische Opern vorkommen, sondern wirklich von mir aufgeführt werden mit meiner Musik. Was indessen die Gabe des Festhaltens und Aufschreibens betrifft, so glaube ich, dass sie mir fehlt, und es ist uns Componisten auch in der That kaum zuzumuthen, dass wir uns jenen mechanischen Handgriff, der in jeder Kunst zum Gelingen des Werks nöthig, und den man nur durch steten Fleiss und anleitende Uebung erlangt, aneignen sollen, um unsere Verse selbst zu bauen. Hätte ich aber auch die Fertigkeit erlangt, ein gedachtes Sujet richtig und mit Geschmack in Scenen und Verse zu setzen, so würde ich mich doch kaum entschliessen können, mir selbst eine Oper zu dichten.

Ferdinand. Aber niemand könnte ja so deine musikalischen Tendenzen so eingehen, als du selbst.

Ludwig. Das ist wol wahr; mir kommt es indessen vor, als müsse *dem* Componisten, der sich hinsetzte, ein gedachtes Opernsujet in Verse zu bringen, es zu Muthe werden, wie dem Mahler, der von dem Bilde, das er in der Phantasie empfangen, erst einen mühsamen Kupferstich zu verfertigen genöthigt würde, ehe man ihm erlaubte, die Mahlerey mit lebendigen Farben zu beginnen.

Ferdinand. Du meynst, das zum Componiren nöthige Feuer würde verknistern und verdampfen bey der Versification?

Ludwig. In der That, so ist es! Und am Ende würden mir meine Verse selbst nur ermselig vorkommen, wie die papiernen Hülsen der Raketen, die gestern noch in feurigem Leben prasselnd in die Lüfte fuhren. — Im Ernste aber, mir scheint zum Gelingen des Werks es in keiner Kunst so nöthig, das Ganze mit allen seinen Theilen bis in das kleinste Detail im ersten regen Feuer zu ergreifen, als in der Musik; denn nirgends ist das Feilen und Aendern untauglicher und verderblicher, und wie ich aus Erfahrung weiss, dass die zuerst gleich bey dem Lesen eines Gedichts, wie durch einen Zauberschlag erweckte Melodie allemal die beste, ja vielleicht im Sinn des Componisten die einzig wahre ist. Ganz unmöglich würde es dem Musiker seyn, sich nicht gleich bey dem Dichten mit der Musik, die die Situation hervorgerufen, zu beschäftigen. Ganz hingerissen und nur arbeitend in den Melodien, die ihm zuströmten, würde er vergebens nach den Worten suchen, und gelänge es ihm, sich mit Gewalt dazu zu treiben, so würde jener Strom, brauste er auch noch so gewaltig in hohen Wellen daher, gar bald, wie im unfruchtbaren Sande, versiegen. Ja, um noch bestimmter meine innere Ueberzeugung auszusprechen: in dem Augenblick der musikalischen Begeisterung würden ihm alle Worte, alle Phrasen ungenügend — matt — erbärmlich vorkommen, und er müsste von seiner Höhe herabsteigen, um in der untern Region der Worte für das Bedürfniss seiner Existenz betteln zu können. Würde aber hier ihm nicht bald, wie dem eingefangenen Adler, der Fittig gelähmt werden, und er vergebens den neuen Flug zur Sonne versuchen?

Ferdinand. Das lässt sich allerdings hören; aber weisst du wol, mein Freund, dass du mehr deine Unlust, die erst durch all die nöthigen Scenen, Arien, Duetten etc., den Weg zum musikalischen Schaffen zu bahnen, entschuldigst, als mich überzeugst?

Ludwig. Mag das seyn; aber ich erneuere einen alten Vorwurf: Warum hast du schon damals, als gleiches Kunststreben uns so innig verband, mir meinem innigen Wunsche genügen wollen, mir eine Oper zu dichten?

Ferdinand. Weil ich es für die undankbarste Arbeit von der Welt halte. — Du wirst mir eingestehen, dass niemand eigensinniger in seinen Forderungen seyn kann, als ihr es seyd, ihr Componisten; und wenn du behauptest, dass es dem Musiker nicht zuzumuthen sey, dass er sich den Handgriff, den die mechanische Arbeit der Versification erfordert, aneigne, so meyne ich dagegen, dass es dem Dichter wol gar sehr zur Last fallen dürfe, sich so genau um eure Bedürfnisse, um die Structur eurer Terzetten, Quartetten, Finalen etc. zu bekümmern, um nicht, wie es denn leider uns nur zu oft geschieht, jeden Augenblick gegen die Form, die ihr nun einmal, mit welchem Recht, mögt ihr selbst wissen, angenommen, zu sündigen. Haben wir in der höchsten Spannung darnach getrachtet, jede Situation unseres Gedichts in wahrer Poesie zu ergreifen und in den begeistertsten Worten, den gerundetsten Versen zu mahlen, so ist es ga-

ganz erschrecklich, dass ihr oft unsere schönsten Verse unbarmherzig wegstreichet, und unsere herrlichsten Worte oft durch Verkehren und Umwenden misshandelt, ja im Gesange ersäuft — Das will ich nur von der vergeblichen Mühe des sorglichen Ausarbeitens sagen. Aber selbst manches herrliche Sujet, das uns in dichterischer Begeisterung aufgegangen, und mit dem wir stolz, in der Meynung, euch hoch zu beglücken, vor euch treten, verwerft ihr geradezu als untauglich und unwürdig des musikalischen Schmuckes. Das ist denn doch oft purer Eigensinn, oder was weiss ich sonst: denn oft macht ihr euch an Texte, die unter dem Erbärmlichen stehen, und —

Ludwig. Halt, lieber Freund! — Es giebt freylich Componisten, denen die Musik so fremd ist, wie manchen Versdrechslern die Poesie: die haben denn oft jene, wirklich in jeder Hinsicht unter dem Erbärmlichen stehende Texte in Noten gesetzt. Wahrhafte, in der herrlichen, heiligen Musik lebende und webende Componisten wählten nur poetische Texte.

Ferdinand. Aber Mozart..?

Ludwig. Wählte nur der Musik wahrhaft zusagende Gedichte zu seinen classischen Opern, so paradox dies manchem scheinen mag — Doch davon hier jetzt abgesehen, meyne ich, dass es sich sehr genau bestimmen liesse, was für ein Sujet für die Oper passt, so dass der Dichter nie Gefahr laufen könnte, darin zu irren.

Ferdinand. Ich gestehe, nie darüber nachgedacht zu haben, und bey dem Mangel musikalischer Kenntnisse würden mir auch die Prämissen gefehlt haben.

Ludwig. Wenn du unter musikalischen Kenntnissen die sogenannte Schule der Musik verstehst, so bedarf es deren nicht, um richtig über das Bedürfniss des Componisten zu urtheilen: denn ohne diese kann man das Wesen der Musik so erkannt haben, und so in sich tragen, dass man in dieser Hinsicht ein viel besserer Musiker ist, als der, der im Schweisse seines Angesichts die ganze Schule in ihren mannigfachen Irrgängen durchackernd, die todte Regel, wie den selbstgeschnitzten Fetisch, als den lebendigen Geist verherrlicht und den dieser Götzendienst um die Seeligkeit des höheren Reichs bringt.

Ferdinand. Und du meynst, dass der Dichter an jenes wahre Wesen der Musik eindringe, ohne dass ihm die Schule jene niedrigern Weihen ertheilt hat?

Ludwig. Allerdings! — Ja, in jenem fernen Reiche, das uns oft in seltsamen Ahnungen umfängt, und aus dem wunderbare Stimmen zu uns herabtönen und alle die Laute wecken, die in der beengten Brust schliefen, und die, nun erwacht, wie in feurigen Strahlen freudig und froh heraufschiessen, so, dass wir der Seeligkeit jenes Paradieses theilhaftig werden — da sind Dichter und Musiker die innigst verwandten Glieder *einer* Kirche: denn das Geheimniss des Worts und des Tons ist ein und dasselbe, das ihnen die höchste Weihe erschlossen.

Ferdinand. Ich höre meinen lieben Ludwig, wie er in tiefen Sprüchen das geheimnissvolle Wesen der Kunst zu erfassen strebt, und in der That, schon jetzt sehe ich den Raum schwinden, der mir sonst den Dichter vom Musiker zu trennen schien.

Ludwig. Lass mich versuchen, meine Meynung über das wahre Wesen der Oper auszusprechen. In kurzen Worten: Eine wahrhafte Oper scheint mir nur die zu seyn, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als nothwendiges Erzeugniss derselben entspringt.

Ferdinand. Ich gestehe, dass mir das noch nicht ganz eingeht.

Ludwig. Ist nicht die Musik die geheimnissvolle Sprache eines fernen Geisterreichs, deren wunderbare Accente in unserm Innern wiederklingen, und ein höheres, intensives Leben erwecken? Alle Leidenschaften kämpfen schimmernd und glanzvoll gerüstet mit einander, und gehen unter in einer unaussprechlichen Sehnsucht, die unsere Brust erfüllt. Dies ist die unnennbare Wirkung der Instrumentalmusik. Aber nun soll die Musik ganz ins Leben treten, sie soll seine Erscheinungen ergreifen, und Wort und That schmückend, von bestimmten Leidenschaften und Handlungen sprechen. Kann man denn vom Gemeinen in herrlichen Worten reden? kann denn die Musik etwas anderes verkünden, als die Wunder jenes Landes, von dem sie zu uns herübertönt? — Der Dichter rüste sich zum kühnen Fluge in das ferne Reich der Romantik; dort findet er das Wundervolle, das er in das Leben tragen soll, lebendig und in frischen Farben erglänzend, so dass man willig daran glaubt, ja dass man, wie in einem beseeligenden Traume, selbst dem dürftigen, alltäglichen Leben entrückt in den Blumengängen des romantischen

Landes wandelt, und nur seine Sprache, das in Musik ertönende Wort, versteht.

Ferdinand. Du nimmst also ausschliesslich die romantische Oper mit ihren Feen, Geistern, Wundern und Verwandlungen in Schutz?

Ludwig. Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause. Du wirst mir indessen wol glauben, dass ich diejenigen armseligen Producte, in denen läppische, geistlose Geister erscheinen, und ohne Ursache und Wirkung Wunder auf Wunder gehäuft werden, nur um das Auge des müssigen Pöbels zu ergötzen, höchlich verachte. Eine wahrhaft romantische Oper dichtet nur der geniale, begeisterte Dichter: denn nur dieser führt die wunderbaren Erscheinungen des Geisterreichs ins Leben; auf seinem Fittig schwingen wir uns über die Kluft, die uns sonst davon trennte, und einheimisch geworden in dem fremden Lande, glauben wir an die Wunder, die als nothwendige Folgen der Einwirkung höherer Naturen auf unser Seyn sichtbarlich geschehen, und alle die starken, gewaltsam ergreifenden Situationen entwickeln, welche uns bald mit Grausen und Entsetzen, bald mit der höchsten Wonne erfüllen. Es ist, mit einem Wort, die Zauberkraft der poetischen Wahrheit, welche dem, das Wunderbare darstellenden Dichter zu Gebote stehen muss, denn nur diese kann uns hinreissen, und eine blos grillenhafte Folge zweckloser Feereyen, die, wie in manchen Producten der Art, oft blos geschehen, um den Pagliasso im Knappenkleide zu necken, wird uns als albern und possenhaft immer kalt und ohne Theilnahme lassen. — Also, mein Freund, in der Oper soll die Einwirkung höherer Naturen auf uns sichtbarlich geschehen, und so vor unsern Augen sich ein romantisches Seyn erschliessen, in dem auch die Sprache höher potenzirt, oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, d. h. Musik-Gesang ist, ja wo selbst Handlung und Situation in mächtigen Tönen und Klängen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreisst. Auf diese Art soll, wie ich vorhin behauptete, die Musik unmittelbar und nothwendig aus der Dichtung entspringen.

Ferdinand. Jetzt verstehe ich dich ganz, und denke an den Ariost und den Tasso, doch glaube ich, dass es eine schwere Aufgabe sey, nach deinen Bedingnissen das musikalische Drama zu formen.

Ludwig. Es ist das Werk des genialen, wahrhaft romantischen Dichters! — Denke an den herrlichen Gozzi. In seinen dramatischen Mährchen hat er das ganz erfüllt, was ich von dem Opern-Dichter verlange, und es ist unbegreiflich, wie diese reiche Fundgrube vortrefflicher Opernsujets bis jetzt nicht mehr benutzt worden ist.

Ferdinand. Ich gestehe, dass mich der Gozzi, als ich ihn vor mehreren Jahren las, auf das lebhafteste ansprach, wiewol ich ihn von dem Punkte, von dem du ausgehst, natürlicherweise nicht beachtet habe.

Ludwig. Eins seiner schönsten Mährchen ist unstreitig der Rabe. — Millo, König von Frattombrosa, kennt kein anderes Vergnügen, als die Jagd. Er erblickt im Walde auf einem Eichbaume einen herrlichen Raben, und durchbohrt ihn mit dem Pfeil, der Rabe stürzt herab auf ein Grabmahl vom weissesten Marmor, das unter dem Baume aufgerichtet ist, und bespritzt es, zum Tode erstarrend, mit seinem Blute. Da erbebt der ganze Wald, und aus einer Grotte schreitet ein fürchterliches Ungeheuer hervor, das dem armen Millo den Fluch zudonnert: Findest du kein Weib, weiss, wie des Grabmahls Marmor, roth, wie des Raben Blut, schwarz, wie des Raben Federn, so stirb in wüthendem Wahnsinn. — Vergebens sind alle Nachforschungen nach einem solchen Weibe. Da beschliesst des Königs Bruder, Jennaro, der ihn auf das zärtlichste liebt, nicht eher zu ruhen und zu rasten, bis er die Schöne, die den Bruder rettet vom verzehrenden Wahnsinn, gefunden. Er durchstreicht Länder und Meere: endlich sieht er, von einem, in der Negromantik erfahrnen Greise auf die Spur geleitet, Armilla, die Tochter des mächtigen Zauberers, Norand. Ihre Haut ist weiss, wie des Grabmahls Marmor, blutroth sind die Lippen, und schwarz, wie des Raben Federn, Haare und Augenbraunen; es gelingt ihm, sie zu rauben, und bald sind sie, nach ausgestandenem Sturm, in der Nähe von Frattombrosa gelandet. — Hier fängt das Stück an! — Ein herrliches Ross, und einen Falken, von den seltensten Eigenschaften, spielt ihm, als er kaum ans Ufer getreten, der Zufall in die Hände, und er ist voll Entzücken, nicht allein den Bruder retten, sondern ihn überdem auch mit Geschenken, die ihm so werth seyn müssen, erfreuen zu können. Jennaro will in einem Zelt, das man unter einem Baume aufgeschlagen, ausruhen: da setzen sich zwey Tauben in die Zweige und fangen

an zu sprechen: „Weh dir, Jennaro, dass du geboren bist! der Falke wird dem Bruder die Augen auspicken; überreichst du ihn nicht, oder verräthst du, was du weisst, so wirst du zu Stein. — Besteigt dem Bruder das Ross, so wird es ihn augenblicklich tödten; giebst du es ihm nicht, oder verräthst du, was du weisst, so wirst du zu Stein. Vermählt sich Millo mit Armilla, so wird ihn in der Nacht ein Ungeheuer zerfleischen; übergiebst du ihm Armilla nicht, oder verräthst du, was du weisst, so wirst du zu Stein." — Norand erscheint und bestätigt den Ausspruch der Tauben, der die Strafe für Armilla's Raub enthält. — In dem Augenblick, als Millo Armilla sieht, ist er von dem Wahnsinn, der ihn ergriffen, geheilt. Das Ross und der Falke werden gebracht, und der König ist entzückt über die Liebe des Bruders, der durch herrliche Geschenke seinen Lieblings-Neigungen schmeichelt. Jennaro trägt ihm den Falken entgegen, aber als Millo ihn ergreifen will, haut Jennaro dem Falken den Kopf ab, und des Bruders Augen sind gerettet. Eben so, als Millo schon den Fuss in den Bügel setzt, um das Ross zu besteigen, zieht Jennaro das Schwerdt und haut dem Pferde auf einen Streich beyde Vorderbeine ab, dass es zusammenstürzt. Millo glaubt nun überzeugt zu seyn, dass eine wahnsinnige Liebe den Bruder zu diesem Betragen reize, und Armilla bestätigt die Vermuthung, da Jennaro's heimliche Seufzer und Thränen, sein zerstreutes, ausschweifendes Betragen, in ihr längst den Argwohn erzeugt haben, dass er sie liebe. Sie versichert dem König ihre innigste Neigung, die schon früher dadurch entstanden sey, dass Jennaro während der Reise von ihm, dem geliebten Bruder, auf die lebhafteste und rührendste Weise gesprochen. Sie bittet nun ihrer Seite, um jeden Verdacht zu entfernen, die Verbindung zu beschleunigen, die denn auch vor sich geht. Jennaro sieht seines Bruders Untergang vor Augen, er ist in Verzweiflung, sich so verkannt zu sehen, und doch droht ihm ein grässliches Verhängniss, wenn nur ein Wort des fürchterlichen Geheimnisses seinen Lippen entflieht. Doch beschliesst er, es koste was es wolle, seinen Bruder zu retten, und dringt in der Nacht durch einen unterirdischen Gang in die Schlafkammer des Königs. Ein fürchterlicher, feuersprühender Drache erscheint, Jennaro fällt ihn an, aber seine Streiche sind fruchtlos. Das Ungeheuer nähert sich dem Schlafzimmer, da fasst er in höchster Verzweiflung das Schwerdt mit beyden Händen, und der fürchterliche Streich, der das Ungeheuer tödten soll, spaltet die Thüre. Millo kommt aus dem Schlafzimmer, und da das Ungeheuer verschwunden, sieht er in dem Bruder den Meineidigen, den der Wahnsinn einer verrätherischen Liebe zum Brudermorde treibt. Jennaro kann sich nicht entschuldigen; er wird von den herbeygerufenen Wachen entwaffnet und ins Gefängniss geschleppt. Er soll die ihm aufgebürdete That mit dem Leben auf dem Richtplatze büssen: aber noch vor dem Tode will er den heissgeliebten Bruder sprechen. Millo giebt ihm Gehör, Jennaro erinnert ihn in den rührendsten Worten an die innige Liebe, die sie seit ihrer Geburt verband; aber als er fragt, ob er ihn wol für fähig halte, den Bruder zu morden, verlangt Millo Beweise der Unschuld, und nun entdeckt Jennaro unter wüthendem Schmerz die verhängnissvollen, grässlichen Prophezeihungen der Tauben und des Negromanten Norand. Aber zum starren Entsetzen Millo's steht er nach den letzten Worten in eine Marmorstatue verwandelt da. Nun erkennt Millo Jennaro's Bruderliebe, und von den herzzerreissenden Vorwürfen gemartert, beschliesst er die Statue des geliebten Bruders nie mehr zu verlassen, sondern zu ihren Füssen in Reue und Verzweiflung zu sterben. Da erscheint Norand. „In des Schicksals ewigem Gesetzbuch," spricht er, „war des Raben Tod, dein Fluch, Armillens Raub, geschrieben. Dem Bruder giebt nur eine That das Leben wieder, aber diese That ist grässlich. — Durch diesen Dolch sterbe Armilla an der Seite der Statue, und im Leben erglüht der kalte Marmor, von ihrem Blut bespritzt. Hast du Muth, Armilla zu morden, thu es! Jammere, klage, so wie ich!" — Er verschwindet. Armilla entreisst dem unglücklichen Millo das Geheimniss von Norands schrecklichen Worten; Millo verfällt in Verzweiflung, und von Grausen und Entsetzen erfüllt, das Leben nicht mehr achtend, durchbohrt sich Armilla selbst mit dem Dolch, den Norand hingeworfen. So wie ihr Blut die Statue bespritzt, kehrt Jennaro zu dem Leben zurück. Millo kommt — er sieht den Bruder belebt, aber die Geliebte todt da liegend. Verzweiflungsvoll will er sich mit demselben Dolche, der Armilla tödtete, ermorden. Da verwandelt sich plötzlich die finstere Gruft in einen weiten, glänzenden Saal. Norand erscheint: das grosse, geheimnissvolle Verhängniss ist erfüllt, alle Trauer geendet, Armilla lebt, von Norand berührt, wieder auf, und alles endet glücklich.

Ferdinand. Ich erinnere mich jetzt ganz genau des herrlichen, phantastischen Stücks, und noch fühle ich den tiefen Eindruck, den es auf mich machte. Du hast Recht, das Wunderbare erscheint hier als nothwendig, und ist so poetisch wahr, dass man willig daran glaubt. Es ist Millo's That, der Mord des Raben, die gleichsam an die eherne Pforte des dunklen Geisterreichs anschlägt, und nun geht sie klingend auf, und die Geister schreiten hinein in das Leben, und verstricken den Menschen in das wunderbare, geheimnissvolle Verhängniss, das über sie waltet.

Ludwig. So ist es, und nun betrachte die starken, herrlichen Situationen, die der Dichter aus diesem Conflict mit der Geisterwelt zu ziehen wusste. Jennaro's heroische Aufopferung, Armilla's Heldenthat — es liegt eine Grösse darin, von der unsere modischen Schauspieldichter, in den Armseligkeiten des alltäglichen Lebens, wie in dem Auskehricht, der aus dem Prunksaal in den Schuttkarren geworfen, wühlend, gar keine Idee haben. Wie herrlich sind nun auch die komischen Partieen der Masken eingeflochten.

Ferdinand. Ja wol! — Nur im wahrhaft Romantischen mischt sich das Komische mit dem Tragischen so gefügig, dass beydes zum Totaleffect in Eins verschmilzt, und das Gemüth des Zuhörers auf eine eigne, wunderbare Weise ergreift.

Ludwig. Das haben selbst unsere Operafabrikanten dunkel gefühlt; denn daher sind wol die sogenannten heroisch-komischen Opern entstanden, in denen oft das Heroische wirklich komisch, das Komische aber nur in so fern heroisch ist, als es sich mit wahrem Heroismus über alles wegsetzt, was Geschmack, Anstand und Sitte fodern.

Ferdinand. So wie du das Bedingnis des Operngedichts feststellst, haben wir in der That sehr wenig wahre Opern.

Ludwig. So ist es! — Die mehresten sogenannten Opern sind nur leere Schauspiele mit Gesang, und der gänzliche Mangel dramatischer Wirkung, den man bald dem Gedicht, bald der Musik zur Last legt, ist nur der todten Masse aneinandergereihter Scenen, ohne innern, poetischen Zusammenhang und ohne poetische Wahrheit zuzuschreiben, die die Musik nicht zum Leben entzünden konnte. Oft hat der Componist unwillkürlich ganz für sich gearbeitet, und das armselige Gedicht läuft nebenher, ohne in die Musik hineinkommen zu können. Die Musik kann dann in gewissem Sinn recht gut seyn, das heisst, ohne durch innere Tiefe mit unergründlicher Gewalt den Zuhörer zu ergreifen, ein gewisses Wohlbehagen erregen, wie ein munteres, glänzendes Feuerspiel. Alsdann ist die Oper ein Concert, das auf dem Theater mit Costum und Decorationen gegeben wird.

(Der Beschluss folgt.)

Miscellen.

1.

Man hat bekanntlich eine Sammlung von Kupferstichen nach der grossen Galerie Shakspeare's in England, welche aber als Werke der Kunst eben nicht durchaus zu loben seyn dürften. Möchte uns doch dagegen der grösste Romantiker der Tonkunst, L. v. Beethoven, mit einer musikalischen Shakspeares-Galerie bereichern! Kein Dichter hat wol auch das innerste Wesen der Musik so klar und tief durchblickt und empfunden, als eben Shakspeare; ja, in vielen seiner herrlichen Schöpfungen legte er eine ganz eigene, wundersam bedeutende Wirkung in die Musik. — Ich erinnere hier nur an seinen *Kaufmann von Venedig*, den *Sturm* u. a. m. — Wer wohnte jemals einer guten Aufführung seiner Werke bey, ohne sich von denselben im Innigsten ergriffen und bewegt zu fühlen! Wie erleichtert und vermehrt würde nun aber die Wirkung dieser Werke der höchsten Poesie, wenn Ouverturen, ganz in Sh.'s Geist gedacht, sie eröffneten, in Zwischen-Acten unsern Gefühlen begegneten, und für das Kommende sie vorbereiteten, wenn passende Melodien die herrlichen, hie und da eingestreueten *Lieder*, so wie die Scenen, bey denen der Dichter selbst Musik ausdrücklich vorschrieb, begleiteten! — Mit welcher gigantischen Kraft würde uns Beethoven z. B. in einer Ouverture zum *Macbeth* in die Tiefen des Reiches der Finsterniss hinab schauen lassen! wie würde er in einer Composition zu *Romeo u. Julie* Liebe und Schmerz, Tod und Verklärung, zu einem himmlischen Kranze verschlingen! oder wie im *Sturm* uns in ein Zauberland voll lieblicher Melodien, seltsamer, lustiger Klänge, und phantastischer Gaukeleyen versetzen! Doch genug der Andeutungen! Was wir auf diesem Gebiet von dem genialen Meister zu erwarten berechtiget seyn

worden, Im hat er durch seine Ouverture zum *Coriolan*, und vor allem, durch seine Musik zu Goethe's *Egmont* gezeigt — ein Werk, worin der Künstler in seiner ganzen Grösse und Herrlichkeit erscheint.

2.

Reichardt's bekanntes und gehaltvolles Kunsturtheil, welches er in seinen *vertrauten Briefen*, geschrieben auf einer Reise nach Wien, S. 251, über die Ausbildung der Quartette durch Haydn, Mozart und Beethoven fällt, möchte wol — mit den nöthigen Modificationen nämlich — auch auf die Symphonien gedachter Meister anwendbar seyn. Gewiss, einen Thurm hat Beethoven darauf gesetzt, und zwar einen so hohen und wunderbaren, dass er wol nur mit dem Thurme des Münsters zu Strasburg, jenem altdeutschen Werke Erwins von Steinbach, zu vergleichen seyn dürfte! Wage sich keiner auf jene schwindelnde Höhe, ohne Reichardts warnender Stimme eingedenk zu seyn! Nur der Meister selbst wird, gefällt es ihm anders, den strahlenden Knopf darauf setzen, oder auch an des Thurmes Stelle eine prangende Kuppel über seinen herrlichen Bau wölben!

K. B.

Kurze Anzeigen.

Serenade für Flöte oder Violine und Guitarre — von Johann Gänsbacher. 14tes Werk, Prag, bey Haas. (Pr. 1 Thlr. 6 Gr.)

Hr. G. weiss mit sehr beschränkten Mitteln und in ganz gewöhnlichen Formen, durch Einsicht und Geschmack doch Interesse zu erregen. Diese Serenade bestehet aus einem Marsch, einer sogenannten Menuett mit Trio, nach Art der haydnschen in den Symphonien, einem Adagio cantabile, und einem Rondo. Alle diese Sätze verdienen als Unterhaltungsstücke für nicht sehr geübte Dilettanten, oder als Uebungen für Schülern von mittler Geschicklichkeit, Beyfall. Die Melodien, die mit Recht ausschliessend der Flöte gegeben sind, sind natürlich fliessend, angenehm, und nicht eben abgebraucht, die Harmonie und ihre Figuren verständig und so interessant, als es sich thun lässt, wenn man, wie hier durchgehends geschehen, die Guitarre anspruchlos und ihrer Natur gemäss, als ein bloss leicht begleitendes Instrument, beschäftigen will. Das Adagio singt sich indess doch wol zu lang und unter zu vielen Wiederholungen hin.

Air varié pour Violon princip. av. accomp. d'un Violon, Alto et Violonc. comp. — — par J. Gunz. Bonn, chez Simrock. (Preis 2 Fr. 50 Cent.)

Die vorliegenden zwölf Variationen sind ganz nach altem Schnitt, und enthalten eine Menge Figuren und Finger-Spielereyen, so wie man sie vor ungefähr 15 bis 20 Jahren niederschrieb. Damals war man damit zufrieden, wenn ein Thema nur recht oft variirt, und dann auch mit Flageolet gewechselt wurde. Jetzt hat sich der Geschmack hierin, Gottlob! geändert: man wünscht nur wenige, aber gewählte Variationen zu hören. An guten Mustern ist auch kein Mangel, und Rode hat davon die besten Beyspiele für dies Instrument geliefert. Wem es jedoch nur darum zu thun ist, ein Dutzend Variationen hintereinander weg zu spielen, der wird bey den obigen seine Rechnung finden. Papier und Stich sind sauber und gut.

Thema mit Variationen f. d. Pianoforte — — von J. A. Drechs. 4tes Werk. Leipzig, b. Breitkopf und Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Ein sehr einfaches, in Melodie und Harmonie gut fliessendes Thema, und zwölf Variat., wie sie sich aus demselben gleichsam von selbst ergeben, wenn man die Accorde in mancherley, nicht ungewöhnliche, doch auch nicht gerade zu verwerfende Figuren auflöset. Manche kleine Imitation ist gut angebracht, und das Ganze so eingerichtet, dass es vornämlich Schülern, die noch nicht weit fortgeschritten sind, nützlich werden kann.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten December. | N°. 50. | 1813.

Der Dichter und der Componist.

(Beschluss aus der 49sten No.)

Ferdinand. Da du auf diese Weise nur die, im eigentlichsten Sinne romantischen Opern gelten lässest, wie ist es nun mit den musikalischen Tragödien, und dann vollends mit den komischen Opern im modernen Costume? die musst du ganz verwerfen?

Ludwig. Keinesweges! — In den mehresten älteren, tragischen Opern, wie sie leider nun nicht mehr gedichtet und componirt werden, ist es ja auch das wahrhaft Heroische der Handlung, die innere Stärke der Charaktere und der Situationen, die den Zuschauer so gewaltig ergreift. Die geheimnissvolle, dunkle Macht, die über Götter und Menschen waltet, schreitet sichtbarlich vor seinen Augen daher, und er hört, wie in seltsamen, ahnungsvollen Tönen die ewigen, unabänderlichen Rathschlüsse des Schicksals, das selbst die Götter beherrscht, verkündet werden. Von diesen rein tragischen Stoffen ist das eigentlich Phantastische ausgeschlossen: aber in der Verbindung mit den Göttern, die den Menschen zum höheren Leben, ja zu göttlicher That erweckt, muss auch eine höhere Sprache in den wundervollen Accenten der Musik erklingen. Wurden, beyläufig gesagt, nicht schon die antiken Tragödien musikalisch declamirt? und sprach sich nicht darin das Bedürfniss eines höhern Ausdrucksmittels, als es die gewöhnliche Rede gewähren kann, recht eigentlich aus? — Unsere musikalischen Tragödien haben den genialen Componisten auf eine ganz eigne Weise zu einem hohen, ich möchte sagen, heiligen Styl begeistert, und es ist, als walle der Mensch in wunderbarer Weihe auf den Tönen, die den goldnen Harfen der Cherubim und Seraphim erklingen, in das Reich des Lichts, wo sich ihm das Geheimniss seines eignen Seyns erschliesst. — Ich wollte, Ferdinand, nichts Geringeres andeuten, als die innige Verwandtschaft der Kirchenmusik mit der tragischen Oper, aus der sich die älteren Componisten einen eignen, herrlichen Styl bildeten, von dem die Neuern keine Idee haben; den in üppiger Fülle überbrausenden *Spontini* nicht ausgenommen. Des herrlichen *Gluck*, der wie ein Heros dasteht, mag ich gar nicht erwähnen; um aber zu fühlen, wie auch geringere Talente jenen wahrhaft grossen, tragischen Styl erfassten, so denke an den Chor der Priester der Nacht in Piccini's *Dido*.

Ferdinand. Es geht mir jetzt eben so, wie in den früheren, goldnen Tagen unseres Zusammenseyns: indem du von deiner Kunst begeistert sprichst, erhebst du mich zu Ansichten, die mir sonst verschlossen waren, und du kannst mir glauben, dass ich mir in dem Augenblick einbilde, recht viel von der Musik zu verstehen. — Ja, ich glaube, kein guter Vers könne in meinem Innern erwachen, ohne in Klang und Sang hervorzugehen.

Ludwig. Ist das nicht die wahre Begeisterung des Operndichters? — Ich behaupte, *der* muss eben so gut gleich alles im Innern componiren, wie der Musiker, und es ist nur das deutliche Bewusstseyn bestimmter Melodien, ja bestimmter Töne der mitwirkenden Instrumente, mit einem Worte, die bequeme Herrschaft über das innere Reich der Töne, die diesen von jenem unterscheidet. — Doch ich bin dir meine Meynung über die *Opera buffa* noch schuldig.

Ferdinand. Die wirst du, wenigstens im modernen Costume, kaum gelten lassen?

Ludwig. Und ich meines Theils, lieber Ferdinand, gestehe, dass sie mir gerade im Costume der Zeit nicht allein am liebsten ist, sondern in dieser Art, gerade in ihrem Charakter, nach dem Sinn, wie sie die beweglichen, reizbaren Italiener schufen, mir nur allein *wahr* dazustehen scheint. Hier ist es nun das Phantastische, das zum Theil aus dem abentheuerlichen Schwunge einzelner Cha-

raktere, zum Theil aus dem bizarren Spiel des Zufalls entsteht, und das keck in das Alltagsleben hineinfährt und alles so — oberst und unterst dreht. Man muss zugestehen. Ja, es ist der Herr Nachbar, im bekannten, zimmtfarbnen Sonntagskleide, mit goldbesponnenen Knöpfen, und was in aller Welt muss ihn in den Mann gefahren seyn, dass er sich so närrisch gebehrdet? — Denke dir eine ehrbare Gesellschaft von Vettern und Muhmen mit dem schmachtenden Töchterlein und einige Studenten dazu, die die Augen der Cousine besingen, und vor den Fenstern auf der Guitarre spielen. Unter diese fährt der Geist Droll in neckhaftem Spuk, und nun bewegt in tollen Einbildungen, in allerley seltsamen Sprüngen und abenteuerlichen Grimassen sich alles durcheinander. Ein besonderer Stern ist aufgegangen, und überall stellt der Zufall seine Schlingen auf, in denen sich die ehrbarsten Leute verfangen, strecken sie die Nase nur etwas weniger vor. — Eben in diesem Hineinschreiten des Abenteuerlichen in das gewöhnliche Leben, in den daraus entstehenden Widersprüchen, liegt, nach meiner Meynung das Wesen der eigentlichen Opera buffa, und eben dieses Auffassen des sonst fernliegenden Phantastischen, das nun ins Leben gekommen, ist es, was das Spiel der italienischen Komiker so unnachahmlich macht. Sie verstehen die Andeutungen des Dichters, und durch ihr Spiel wird das Skelett, was er nur geben durfte, mit Fleisch und Farben belebt.

Ferdinand. Ich glaube dich ganz verstanden zu haben. — In der Opera buffa wäre es also recht eigentlich das Phantastische, was in die Stelle des Romantischen tritt, das du als unerlässliches Bedingniss der Oper aufstellst, und die Kunst des Dichters müsste dann bestehen, die Personen nicht allein vollkommen gerundet, poetisch wahr, sondern recht aus dem gewöhnlichen Leben gegriffen, so individuell auftreten zu lassen, dass man sich augenblicklich selbst sagt: Sieh da! das ist der Nachbar, mit dem ich alle Tage gesprochen! Das ist der Student, der alle Morgen ins Collegium geht und vor den Fenstern der Cousine erschrecklich seufzet u. s. w. Und nun soll das Abenteuerliche, was sie, wie in seltsamer Krise begriffen, beginnen, oder was ihnen begegnet, auf uns so wundersam wirken, als gehe ein toller Spuk durchs Leben und treibe uns unwiderstehlich in den Kreis seiner ergötzlichen Neckereyen.

Ludwig. Du sprichst meine innigste Meynung aus, und kaum hinzusetzen darf ich, wie sich nun auch, nach meinem Princip, die Musik willig der Opera buffa fügt, und wie auch hier ein besonderer Styl, der auf seine Weise das Gemüth der Zuhörer ergreift, von selbst hervorgeht.

Ferdinand. Sollte aber die Musik das Komische in allen seinen Nuancen ausdrücken können?

Ludwig. Davon bin ich auf das innigste überzeugt, und geniale Componisten haben es hundertfältig bewiesen. So kann z. B. in der Musik der Ausdruck der ergötzlichsten Ironie liegen, wie sie in Mozarts herrlicher Oper, *Così fan tutte*, vorwaltet.

Ferdinand. Da dringt sich mir die Bemerkung auf, dass, nach deinem Princip der verachtete Text dieser Oper eben wahrhaft opernmässig ist.

Ludwig. Und eben daran dachte ich, als ich vorhin behauptete, dass Mozart zu seinen klassischen Opern nur der Oper ganz zusagende Gedichte gewählt habe, wiewol *Figaro's Hochzeit* mehr Schauspiel mit Gesang, als wahre Oper ist. Der heillose Versuch, das weinerliche Schauspiel auch in die Oper zu übertragen, kann nur misslingen, und unsere *Waisenhäuser*, *Augenärzte* u. s. w. gehen gewiss bald der Vergessenheit entgegen. So war auch nichts erbärmlicher, und der wahren Oper widerstrebender, als jene ganze Reihe von Singspielen, wie sie Dittersdorf gab, wogegen ich Opern, wie das *Sonntagskind* und *die Schwestern von Prag*, gar sehr in Schutz nehme. Man könnte sie echt deutsche *Opere buffe* nennen.

Ferdinand. Wenigstens haben mich diese Opern, bey guter Darstellung, immer recht innig ergötzt, und mir ist das recht zu Herzen gegangen, was Tiek im *gestiefelten Kater* den Dichter zum Publicum sprechen lässt: Sollten sie daran Gefallen finden, so müssten sie alle ihre etwanige Bildung bey Seite setzen, und recht eigentlich zu Kindern werden, um sich kindlich erfreuen und ergötzen zu können.

Ludwig. Leider fielen diese Worte, wie so manche andere der Art, auf einen harten, sterilen Boden, so dass sie nicht eindringen und Wurzel fassen konnten. Aber die *vox populi*, welche in Sachen des Theaters meistens eine wahre *vox Dei* ist, übertäubt die einzelnen Seufzer, welche die superfeinen Naturen über die entsetzlichen Unnatürlichkeiten und Abgeschmacktheiten, die in solchen, nach ihrem Begriff, läppischen Sachen enthalten,

ausstossen, und man hat sogar Beyspiele, dass, wie hingerissen von dem Wahnsinn, der das Volk ergriffen, mancher mitten in seinem Vornehmthum in ein *entsetzliches* Lachen ausgebrochen und dabey versichert, er könne sein eignes Lachen gar nicht begreifen.

Ferdinand. Sollte Tieck nicht *der* Dichter seyn, der, wenn es ihm gefiele, gewiss den Componisten romantische Opern, ganz nach den Bedingnissen, die du aufgestellt, schreiben würde?

Ludwig. Ganz zuverlässig, da er ein echt romantischer Dichter ist; und ich erinnere mich wirklich, eine Oper in Händen gehabt zu haben, die wahrhaft romantisch angelegt, aber im Stoff überfüllt und zu ausgedehnt war. Wenn ich nicht irre, hiess sie das *Ungeheuer* und der *bezauberte Wald.*

Ferdinand. Du selbst bringst mich auf eine Schwierigkeit, die ihr dem Operndichter entgegenstellt. — Ich meyne die unglaubliche Kürze, welche ihr ihm vorschreibt. Alle Mühe, diese oder jene Situation, den Ausbruch dieser oder jener Leidenschaft, recht in bedeutenden Worten aufzufassen und darzustellen, ist vergebens: denn alles muss in ein paar Versen abgethan seyn, die sich noch dazu rücksichtlos nach eurem Gefallen drehen und wenden lassen sollen.

Ludwig. Ich möchte sagen, der Operndichter müsse, dem Decorations-Maler gleich, das ganze Gemälde nach richtiger Zeichnung in starken, kräftigen Zügen hinwerfen, und es ist die Musik, die nun das Ganze so in richtiges Licht und gehörige Perspective stellt, dass Alles lebendig hervortritt, und sich einzelne, willkürlich scheinende Pinselstriche zu kühn heraustretenden Gestalten vereinen.

Ferdinand. Also nur eine Skizze sollen wir geben, statt eines Gedichts?

Ludwig. Keinesweges. Dass der Operndichter, rücksichtlich der Anordnung, der Oeconomie des Ganzen, den aus der Natur der Sache genommenen Regeln des Drama treu bleiben müsse, versteht sich wol von selbst: aber er hat es wirklich nöthig, ganz vorzüglich bemüht zu seyn, die Scenen so zu ordnen, dass der Stoff sich klar und deutlich vor den Augen des Zuschauers entwickle. Beynahe ohne ein Wort zu verstehen, muss der Zuschauer sich aus dem, was er *geschehen* sieht, einen Begriff von der Handlung machen können. Ein dramatisches Gedicht hat diese Deutlichkeit so im höchsten Grade nöthig als die Oper, da, ohnedem, dass man bey dem deutlichsten Gesange die Worte doch immer schwerer versteht, als sonst, auch die Musik gar leicht den Zuhörer in andere Regionen entführt, und nur durch das beständige Hinlenken auf den Punkt, in dem sich der dramatische Effect concentriren soll, gezügelt werden kann. Was nun die Worte betrifft, so sind sie dem Componisten am liebsten, wenn sie kräftig und bündig die Leidenschaft, die Situation, welche dargestellt werden soll, aussprechen; es bedarf keines besonderen Schmuckes, und ganz vorzüglich keiner Bilder.

Ferdinand. Aber der gleichnissreiche Metastasio?

Ludwig. Ja, *der* hatte wirklich die sonderbare Meynung, dass der Componist, vorzüglich in der Arie, immer erst durch irgend ein poetisches Bild begeistert werden müsste. Daher denn auch seine ewig wiederholten Anfangsstrophen: *Come una tortorella etc. come spuma in tempesta etc.* und es kam auch wirklich oft, wenigstens im Accompagnement, das Girren des Täubchens, das schäumende Meer u. s. w.

Ferdinand. Sollen wir uns aber nicht allein des poetischen Schmuckes enthalten, sollen wir auch jedes ferneren Ausmalens interessanter Situationen überhoben seyn? Z. B. der junge Held zieht in den Kampf und nimmt von dem gebeugten Vater, dem alten Könige, dessen Reich ein siegreicher Tyrann in seinen Grundfesten erschüttert, Abschied, oder ein grausames Verhängniss trennt den liebenden Jüngling von der Geliebten: sollen diese nun beyde nichts sagen, als: Lebe wohl?

Ludwig. Mag der erste noch in kurzen Worten von seinem Muth, von seinem Vertrauen auf die gerechte Sache reden, mag der Andere noch der Geliebten sagen, dass das Leben ohne sie nur ein langsamer Tod sey: aber auch das einfache Lebewohl wird dem Componisten, den nicht Worte, sondern Handlung und Situation begeistern müssen, genug seyn, in kräftigen Zügen uns den innern Seelenzustand des jungen Helden oder des scheidenden Geliebten zu malen. Um recht in deinem Beyspiel zu bleiben: In welchen, bis tief in das Innerste dringenden Accenten haben schon unzählige mal die Italiener das Wörtchen *Addio* gesungen! Welcher tausend und abermal tausend Nuancen ist der musikalische Ausdruck fähig! Und das ist ja eben das wunderbare Geheimniss der Tonkunst, dass

sie da, wo die arme Rede versiegt, erst eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel öffnet?

Ferdinand. Auf diese Weise müsste der Operndichter rücksichtlich der Worte nach der höchsten Einfachheit streben, und es würde hinlänglich seyn, die Situation nur auf edle und kräftige Weise anzudeuten.

Ludwig. Allerdings; denn, wie gesagt, der Stoff, die Handlung, die Situation, nicht das prunkende Wort, muss den Componisten begeistern, und ausser den sogenannten poetischen Bildern, sind alle und jede Reflexionen für den Musiker eine wahre Mortification.

Ferdinand. Glaubst du aber wol, dass ich es recht lebhaft fühle, wie schwer es ist, nach diesen Bedingnissen eine gute Oper zu schreiben? Vorzüglich jene Einfachheit der Worte —.

Ludwig. Mag euch, die ihr so gern mit Worten malt, schwer genug werden. Aber wie Metastasio, meines Bedünkens, durch seine Opern recht gezeigt hat, wie Operntexte *nicht* gedichtet werden müssen, so giebt es auch viele italienische Gedichte, die als wahre Muster recht eigentlicher Gesangtexte aufgestellt werden können. Was kann einfacher seyn, als Strophen, wie folgende weltbekannte.

Almen se non posso
seguir l'amato bene
affetti del mio cor
seguite lo per me!

Wie liegt in diesen wenigen, einfachen Worten die Andeutung des von Liebe und Schmerz ergriffenen Gemüths, die der Componist auffassen, und nun in der ganzen Stärke des musikalischen Ausdrucks den innern, angedeuteten Seelenzustand darstellen kann. Ja, die besondere Situation, in der jene Worte gesungen werden sollen, wird seine Phantasie so anregen, dass er dem Gesange den individuellsten Charakter giebt. Eben daher wirst du auch finden, dass oft die gesuchten Componisten sogar herzlich schlechte Verse gar herrlich in Musik setzten. Da war es eben der wahrhaft opernmässige, romantische Stoff, der sie begeisterte. Als Beyspiel führe ich dir Mozarts *Zauberflöte* an. —

Ferdinand war im Begriff zu antworten, als auf der Strasse dicht vor den Fenstern der Generalmarsch geschlagen wurde. Er schwieg betroffen, Ludwig drückte tief seufzend des Freundes Hand an seine Brust. „Ach Ferdinand, theurer, innig geliebter Freund!“ rief er aus: „was soll aus der Kunst werden in dieser rauhen, stürmischen Zeit? Wird sie nicht, wie eine zarte Pflanze, die vergebens ihr welkes Haupt nach den finstern Wolken wendet, hinter denen die Sonne verschwand, dahinsterben? — Ach Ferdinand, wo ist die goldne Zeit unserer Jünglingsjahre hin. Alles Bessere geht unter in dem reissenden Strom, der die Felder verheerend dahinstürzt, aus seinen schwarzen Wellen blicken blutige Leichname hervor, und in dem Grausen, das uns ergreift, gleiten wir aus — wir haben keine Stütze — unser Angstgeschrey verhallt in der öden Luft — Opfer der unbezähmbaren Wuth sinken wir rettungslos hinab!“ — Ludwig schwieg, in sich versunken. Ferdinand stand auf, er nahm Säbel und Kaskett; wie der Kriegsgott zum Kampf gerüstet, stand er vor Ludwig, der ihn verwundernd anblickte. Da überflog eine Glut Ferdinands Gesicht; sein Auge erstrahlte in brennendem Feuer, und er sprach mit erhöhter Stimme: „Ludwig, was ist aus dir geworden? hat die Kerkerluft, die du hier so lange eingeathmet haben magst, denn so in dich hineingezehrt, dass du krank und siech nicht mehr den glühenden Frühlingshauch zu fühlen vermagst, der draussen durch die, in goldner Morgenröthe erglänzenden Wolken streicht? — In träger Unthätigkeit schwelgten die Kinder der Natur, und die schönsten Gaben, die sie ihnen bot, achteten sie nicht, sondern traten sie in einfältigem Muthwillen mit Füssen. Da weckte die zürnende Mutter den Krieg, der im duftenden Blumengarten lange geschlafen. Der trat, wie ein eherner Riese, unter die Verwahrlosten, und vor seiner schrecklichen Stimme, von der die Berge widerhallten, fliehend, suchten sie den Schutz der Mutter, an die sie nicht mehr geglaubt hatten. Aber mit dem Glauben kam auch die Erkenntniss: nur die Kraft bringt das Gedeihen — dem Kampfe entstrahlt das Göttliche, wie dem Tode das Leben! — Ja, Ludwig, es ist eine verhängnissvolle Zeit gekommen, und wie in der schauerlichen Tiefe der alten Sagen, die, gleich in ferner Dämmerung wunderbar murmelnden Donnern zu uns herübertönen, vernehmen wir wieder deutlich die Stimme der ewig waltenden Macht — ja sichtbarlich in unser Leben schreitend erweckt sie in uns den Glauben, dem sich das Geheimniss unsers Seyns erschliesst. — Die Morgenröthe bricht an und schon schwingen sich begeisterte Sänger in die duftigen Lüfte und verkünden das Göttliche, es im Gesange lobpreisend. Die goldnen Thore und

geöffnet und in Einem Strahl entzünden Wissenschaft und Kunst das heilige Streben, das die Menschen zu Einer Kirche vereinigt. Drum, Freund, den Blick aufwärts gerichtet — Muth — Vertrauen — Glauben!" — Ferdinand drückte den Freund an sich. Dieser nahm das gefüllte Glas: „Ewig verbunden einem höhern Seyn im Leben und Tode!" — „Ewig verbunden einem höhern Seyn im Leben und Tode!" wiederholte Ferdinand, und in wenig Minuten trug ihn sein flüchtiges Ross schon zu den Schaaren, die in wilder Kampflust hoch jubelnd dem Feinde entgegenzogen.

Nachrichten.

Stockholm (Diese Uebersicht, Anfang Septembers verfasst, ist erst jetzt eingegangen, und eine, ihr vorhergehende, scheint verloren.)

April. Den 1sten gab Hr. Bernhard Romberg ein zweytes Concert im Ritterhaus-Saale. Ouverture von Winter zur *Marie von Montalban*, ging gut. Militair-Concert für's Violoncell von Romberg comp. und gespielt. Arie von Righini, von Dem. Wäselia ziemlich gesungen. Fantasie für V.cell von R. comp. und gespielt. Duo (von wem, wissen wir nicht) von Dem. Wäselia ziemlich, von Hrn. Collin (ersterer Dilettanten) sehr brav gesungen. Introduction mit Variationen auf verschiedene schwedische National-Lieder für's V.cell, von R. comp. und gespielt. Seine Compositionen und sein Spiel sind schon längstens so äusserst rühmlich bekannt und auch so genau charakterisirt, dass wir nur beyfügen können: er fand auch hier einen Beyfall bey weitem *über alle Künstler, die hier gewesen sind.* Wer ihn hörte, schien recht eigentlich bezaubert. — Den 10ten war im Opern-Saal zum Benefiz des Hrn. Hirschfeldt Concert. Ouverture von Mozart, ging ziemlich. Conc. für's Horn von Hrn. Crusell, von Hrn. Hirschfeldt, wie gewöhnlich, meisterhaft vorgetragen. Arie von Righini, von Mad. Casagli ziemlich gesungen. Violin-Concert von Rode, von Hrn. Berwald *sanft* vorgetragen. — Dann wurde *Slottet Montenero* von Daleyrac, ein Lieblingsstück des hiesigen Publicums, gegeben, worin alle Rollen gut gegeben wurden, vorzüglich aber Laura (Dem. Wäselia) und Fernando (Hr. Broman.) — Den 11ten gab Herr Wällman, ein geborener Schwede, neulich aus Russland, wo er sich mehrere Jahre aufgehalten, zurückgekommen — leider vor wenig Zuhörern ein Concert im Ritterhaus-Saale. Ouverture zur *Fanisca* von Cherubini, ging gut. Violin-Concert (H moll) von Viotti, gesp. von Hrn. Wällman. Arie aus *il Sacrifizio d'Abramo* von Cimarosa, von Dem. Wäselia gut gesungen. Variationen für die Violin von Mayseder, von Hrn. Wällm. gespielt. Duo — wir wissen nicht, von wem — v. Dem. Wäselia und Hrn. Crælius nicht übel gesungen. Violin-Concert von Baillot, von Hrn. Wällman gespielt. Das versprochene Finale blieb weg. Hr. W. hat einen sehr schönen und starken Ton, und führt seine Soli auch mit herrlichem, gefühlvollem, Ausdruck durch. Wir können nicht unterlassen, seinem Spiel in jeder Hinsicht ausgezeichnetes Lob nachzurühmen, und hoffen, in Zukunft mehr von ihm sagen zu können. Die Ausführung des Concerts von Baillot liess nichts zu wünschen übrig. Das Orchester führte Hr. Westerdal an und beleidigte öfters mit sehr starkem Fusstampfen die Ohren der Zuhörer. — Den 15ten gab Mad. Manvielle (nach der Ankündigung, erste Sängerin des französischen Theaters zu St. Petersburg, und Tochter des Componisten Fodor) ein Concert im Ritterhaus-Saale. Symphonie, (Die Ouverture zu *Romeo und Giulietta* von Crescentini. Wie selten hören wir eine ganze Symphonie!) Arie v. Paisiello, von Mad. Manvielle gesungen. Concert für die Flöte von Müller, von Hrn. Gail Ficker sehr gut vorgetragen. Variationen für die Violin von Rode, von Hrn. Berwald gut gespielt. Französische Arie von Antonolini, vortrefflich von Mad. Manv. gesungen. Dreyfaches Concert von Crusell, von diesem, (Clarinette) Franz Preumayr, (Fagott) und Hirschfeldt (Horn) sehr gut ausgeführt — was aber auch um so weniger zu bewundern ist, da es schon so oft gegeben worden! Zuletzt sang Mad. Manv. eine Polonoise von Cavos sehr gut. Das Finale war, wie seit einiger Zeit öfters, nur versprochen. Die Schuld liegt wol hauptsächlich in der Ungeduld des lieben Publicums, dem die Finalen so überflüssig dünken, dass es sich während derselben mit vielem Geräusch zur Heimfahrt rüstet. Die Stimme der Mad. Manv. ist sehr schön, sie singt auch mit wahrem Geschmack und viel Präcision. So verdient sie alles Lob, wiewol Mehrere mit ihrer Methode nicht völlig zufrieden sind. Indess wird ihr doch wenigstens Jedermann, ausser ihrer trefflichen Stimme, mehr wahre musikal. Bildung

zusprechen müssen, als vielen, die sich als Sängerinnen geltend zu machen suchen — unsere schwedischen nicht zu vergessen. Sie soll auch Pianoforte und Harfe sehr gut spielen, darüber sind wir bis jetzt noch nicht näher unterrichtet. — Am stillen Freytage gab die königl. Kapelle, in Vereinigung mit Dilettanten, zum Benefiz des Freymaurer-Waisenhauses, Haydns *Schöpfung*. Das Orchester, unter Anführung des Hrn. Prof. Dupuy, war zahlreich und die Ausführung ohne Tadel. Die Singpartien wurden durch Dem. Wäselin, Hrn. Collin, (Dilettant) und Hrn. Craelius, sehr gut gesungen. Die Chöre gingen gut, und wurden rein, auch, was hier wol zu bemerken seyn möchte, mit Beobachtung von Forte und Piano vorgetragen. — Den 22sten hatte Mad. Casagli ihr Benefiz-Concert. Ouverture zum *Wilhelm Tell* v. Weber — ging gut. Arie von Costa, sehr gut von Mad. Casagli gesungen. Concert für Clarinette, von Hrn. Crusell componirt und vortrefflich vorgetragen. Duo von Mozart, von Dem. Wäselin und Hrn. Craelius nicht übel gesungen. Concert für's Horn vom Prof. Dupuy comp. und vortrefflich von Hrn. Hirschfeldt geblasen. Recit. und Rondo von Paisiello, von Mad. Casagli gut gesungen.

Die aus Petersburg hier angelangte französische Truppe besteht hauptsächlich aus folgenden Mitgliedern: Mad. Manvielle und Mden, (letztere hat eine ungewöhnlich starke Stimme) Hr. Cremont, ehemaliger Kapellmeister und Musikhändler in Moskau, und die Hrn. Durand, Dupuy, Manvielle, Calais (als Sänger sehr mittelmässig); von ihr sind diesen Monat folgende Stücke gegeben worden: *Une Heure de Mariage* von Daleyrac, und *le Calife de Bagdad* von Boyeldieu, ziemlich gut; *Renaud* von Daleyrac mit einer eingelegten Arie von Antonelli, ges. von Mad. Manvielle; *Le Tresor supposé* mit einem eingelegten Duo von Nic. Isouard, v. Mad. Manvielle u. Mden vortrefflich gesungen. — Die hiesige schwedische Operntruppe hat ihre Liebhaber mit folgenden Stücken erfreuet: *Den talande Taflan* (le tableau parlant) von Grétry, worin Dem. Wäselin (Colombine) und Mad. Kahlman (Isabelle) nebst Hrn. Berg (Casandre) vielen Beyfall fanden. *Mjölaren och Modellerne* (Une folie) von Mehul, *L'Irato* von demselben, und *Intrigen i fönstren* (L'intrigue aux fenêtres) von Nicolo — alle diese wurden leidlich gegeben; schlechter aber: *Munkvarmen* (la Melomanie) von Champein; doch besser: *Ma tante Aurore* von Boyeldieu, wo Hr. Prof. Dupuy die Rolle des Liebhabers ungemein gut vortrug.

Dieser Monat endigte sich mit einem, für wahre Musikfreunde sehr schmerzhaften Verl. indem unser ehemaliger, beliebter, doch oft verkannter Kapellmeister, *Joachim Nicolo Eggert* ... starb, und zwar auf einem Gut in Ostgöthland, wo er seit geraumer Zeit für Freundschaft und fleissige Bearbeitung seiner Wissenschaft lebte. Er war nur 33 Jahr alt. —

May. Von diesem Monat bleibt mir wenig zu sagen. Die schwedische Operngesellschaft gab uns nur: *Ma tante Aurore* von Boyeldieu, und *le Concert interrompu* von Barton. Die französische Gesellschaft gab: *Rien de trop*, v. Boyeldieu, *Les deux Aveugles de Tolede* von Mehul, und beyde sehr gut. Im letzteren Stück sahen wir Hrn. Prof. Dupuy als Mendoce. — *Les Amans Protées*, Vaudeville, *la Jeune femme colère* von Boyeldieu, und diese ziemlich gut. —

Juny. Dieser Monat fing mit einem Concert-Spirituel in der St. Jacobskirche an. Ouverture, ziemlich gut. Choral für die Orgel, vom Hrn. Organisten Åhlström sehr gut vorgetragen. Cantate mit Chören und Accomp. von Harfen, von J. N. Eggert, von Hrn. Karsten sehr gut vorgetragen. Sonate für Harfe und Horn, von Demois. Liljander (einer Dilettantin) und Hrn. Hirschfeldt gut gegeben. Duo von Cherubini, von Dem. Lilja und Hrn. Karsten gut gesungen. Scene, von Hrn. Casalius mittelmässig gesungen. Chör, nicht übel. Trio für Singstimmen von Rouget, unbedeutend geschrieben, ziemlich gut ausgeführt. Das Finale wurde heute nicht nur versprochen, sondern durch Hrn. Åhlström auf der Orgel phantasirt, und zwar künstlich und contrapunctisch, aber auch gesucht und unzusammenhängend.

Die französ. Truppe gab diesen Monat: *La belle Arsène* von Monsigny, vortrefflich. *Le Bouffon et le Tailleur, ou le pouvoir de la Melodie* — wo Mad. Manvielle die Rolle der Cavatina spielte und eine italienische Arie aus *Romeo et Giulietta* von Crescentini, und einen russischen Rondo von Cavos vortrefflich vortrug. *La Maison à vendre* von Daleyrac, worin Calais den Componisten schlecht gab, Hr. Prof. Dupuy den Poeten dagegen sehr gut. Er erfreuete uns da auch mit einer Arie von eigener Composition. *Adolphe et Clara* von Daleyrac, wo Hr. Dupuy den Adolph, Mad. Manvielle die Clara, und Hr. Cremont den Gaspard

meisterhaft vortrugen. Mad. Mainvielle sang eine eingelegte Polonaise von Cavos recht gut.

July. Nur ein einziges Concert, und zwar im königl. Thiergarten, wurde während dieses Monats zum Benefice der Hrn. Dillo und Wiederberg gegeben, aber so mittelmässig, dass wir es nicht weiter erwähnen wollen.

August. Den 5ten gab Mad. Mainvielle zum allgemeinen Leidwesen im Opernsaale ihr Abschieds-Concert. Erstes Allegro einer Symphonie vom Abt Vogler, welches gut ging. Arie von Nasolini, v. Mad. M. sehr gut gesungen. Polonaise für die Oboe von B. Romberg, von Hrn. Czerwenka mittelmässig geblasen. Militair-Concert für's Pianoforte von Dussek, von Mad. Mainvielle mit Präcision vorgetragen. Letztes Allegro der erwähnten Symphonie. Arie aus der Oper, *Telemaque und Calypso* von Boyeldieu, von Mad. M. sehr gut vorgetragen. Violin-Concert von Kreutzer, von Hrn. Cremont trefflich gespielt, und am meisterhaftesten das Adagio. Arie aus der Oper *L'intrigue dans les ruines* von Cavos, von Mad. M. sehr gut gesungen. Schade nur, dass sie, die erste ausgenommen, Arien wählte, welche nicht im Concertstyl geschrieben sind, und daher auch im Concert an sich keinen Effect machen, wiewol auf der Bühne, wohin sie gehören. Ihr Pianofortespiel ist fertig, doch nicht ausgezeichnet: ihr Anschlag zu spitz und mithin nicht angenehm; auch trägt sie mit wenig Ausdruck vor. —

Einigemal hatten wir das Vergnügen, gute Ouverturen und Symphoniensätze als Zwischenacte der französ. Opern, auf Begehren einiger Musikliebhaber, aufführen zu hören. — Wir haben vergessen zu melden, dass Hr. Czerwenka (Oboe) und Schmals, (Violoncelle) aus Petersburg hierher gekommen, bey der hiesigen königl. Kapelle engagirt worden sind.

Recension.

Drey Lieder (aus den Heiligthümern des Archivs der Tempelherren) für das Pianoforte (?). In Musik gesetzt von L. Böhner. Op. 1. Augsburg, b. Gombard.

Dem Titel nach ohne Zweifel ursprünglich Musikblätter als Beylagen zu einem Roman, und jetzt in der gegenwärtigen Form eigens herausgegeben. Nun ist man schon einmal gewohnt, in solchen Musikbeylagen zu Romanen und Journalen — der Himmel weiss, warum? — in der Regel so gar über die Maassen elendes Machwerk anzutreffen, (seltene glänzende Ausnahmen, wie z. B. Reichardts: Kennst du das Land — kommen hier nicht in Anschlag —) dass schon in dieser Hinsicht der Titel des vorliegenden Werkchens wenig verspricht. Nicht mehr verspricht dessen Bezeichnung, als Op. 1. — Desto angenehmer überrascht es, durch dieses erste Werkchen einen Componisten kennen zu lernen, der den Sinn des gewählten, recht entsprechenden, lyrischen Texte mit Wärme auffasst, mit ästhetischer Wahrheit und technischer Kunstrechtheit wiederzugeben versteht, und so sich ehrenvoll auszeichnet vor den gewöhnlichen Lieder-Componisten — ihre Zahl heisst Legion — die Melodien verfertigen, wo sich die Sylben des Textes zur Noth unterbringen lassen, und dazu ein Paar Accorde setzen, die zur Melodie nothdürftig stimmen.

Zu einer ins Einzelne gehenden Beurtheilung des Werkchens ist hier nicht Raum: nur kurz sey also angeführt, dass No. 1 und 2 am gelungensten sind, ungeachtet die Schlussworte *der 4ten und 5ten Strophe* auf die Melodie nicht mehr wohl passen — und auf die 2te Sylbe des 2ten Liedes eine Ungebühr ein schwerer Takttheil fällt — Kleinigkeiten, welche sich beym Durchsingen leicht bessern lassen.

Stich und Papier sind gut.

Gottfried Weber.

Kurze Anzeigen.

Quinze Polonoises pour le Pianoforte, comp. par Aloys Stolpe. 2me Livr. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Wer bey einem Werkchen dieser Art über Incorrectheiten und Verstösse gar mancher Art gegen das, was man früh in strenger Schule gelernet haben sollte, unter gewissen Umständen nicht hinwegsehen kann, der wird gegen diese Polonaisen viel einzuwenden haben: wer aber, trotz jenem, was freylich allezeit tadelnswerth bleibt, Geist und Charakter zu erkennen und dann im Spiel darzu-

stellen weiss, dabey aber auch viel Fertigkeit und Kraft, besonders der rechten Hand, besitzt, der wird die meisten dieser, oft gar wunderlichen Stücke nicht ohne Vergnügen spielen. Ref. kennet sehr wenig Polonaisen, die, wie diese, an den Tag legen, wohin diese Gattung eben jetzt durch feurige und kunstfertige Polen getrieben worden, und wie die jetzige von der ehemaligen, bequem hinschlendernden Polonaise fast eben so weit absteht, als die haydnsche Symphonie-Menuett von der, unsrer Grossmutter. Dass man nicht viele hinter einander spielen dürfe, wenn man die rechte Wirkung erfahren will, liegt in der Gattung, die zwar grosse Mannigfaltigkeit im Einzelnen zulässt, (und hier gefunden hat,) aber im Ganzen doch etwas einförmig bleiben muss.

Trois Duos pour Clarinette et Basson, composés — par Fr. Tausch. Oeuvr. 21. Berlin, chez Schlesinger. (Pr. 1 Rthlr. 4 Gr.)

Hr. T., der dem Publico schon so manchen Genuss, sowol durch sein treffliches Spiel, als durch seine schätzbaren Compositionen bereitete, liefert hier den Liebhabern der Clarinette und des Fagotts wieder ein sehr werthes Werk. Das *Cantabile* ist, — wie es wol eigentlich bey aller Musik für Blas-Instrumente der Fall seyn sollte — der vorherrschende Bestandtheil dieser wahrhaft lieblichen, mit ausgezeichneter Sachkenntnis geschriebenen Duetts, und die Melodien der beyden Instrumente sind so gut, so echt concertirend in einander verflochten, dass man sie, gehörig executirt, nicht anders als mit vielem Vergnügen anhören kann. Uebrigens sind auch die Schwierigkeiten eben nicht gehäuft, und beyde Spieler dadurch in den Stand gesetzt, desto mehr auf guten Ton — die Seele dieser Instrumente — und auf einen schmelzenden, ausdrucksvollen Vortrag denken zu können.

Anekdote.

Ref. erhielt vor einigen Jahren von einem nicht unbekannten Componisten, wörtlich, mit mehr Umschweifen, folgende Aufforderung: Möchten Ew. — doch mir und dem Theater, bey welchem ich angestellt bin, eine Oper dichten! Ich glaube dafür stehen zu können, sie werde viel Glück machen, wenn Sie nur folgende Rücksichten nehmen wollen. Das Sujet muss gross, erhaben seyn, aber viel Komisches eingemischt enthalten; von Sologesang darf nicht viel vorkommen, denn unser, „übrigens ausgezeichnetes" Personale singt nicht vorzüglich; in Ansehung des Spiels darf man an die Mitglieder freylich keine Ansprüche machen, denn dazu sind sie nicht geeignet, auch muss das Gedicht so eingerichtet seyn, dass es vollkommen befriedigt, wenn man auch die Worte nicht versteht, denn sie sprechen sämmtlich nicht gut aus; endlich muss es der Direction überlassen werden, die etwanigen Abänderungen im Weglassen, Einlegen und dergl. machen zu können, und das Ganze „in der Bälde", wo möglich in drey Wochen, in meinen Händen seyn, weil die Carnevalszeit nahet. —

Die musikalische Zeitung, deren funfzehnten Jahrgang dieser December beschliesst, wird eben so ununterbrochen, wie bisher, und auch ganz in derselben Weise und unter denselben Bedingungen fortgesetzt. In jeder Hinsicht, ausser auf Nachrichten *— da meistens Stoff und Gelegenheit hierzu fehlte — ist der Jahrgang 1813 reicher und gehaltvoller, als irgend ein vorhergegangener: war dies unter so hochstungünstigen Verhältnissen zu leisten möglich, so verbürge es den Lesern, dass die Fortsetzung bey zu hoffenden günstigern Zeiten wenigstens nicht geringer sich zeigen werde.*

Die Redaction.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten December. **N°. 51.** 1813.

Noch etwas über, oder vielmehr gegen die fünftheiligen Taktarten.

Es ist schon so manches zum Lobe dieser Taktgattungen und über die Brauchbarkeit derselben geschrieben worden, und doch bis jetzt ohne wesentlichen Erfolg — letzteres, wie mir scheint, mit Recht, und zwar darum, weil diesen Taktgattungen, man sage und schreibe auch zu ihrer Vertheidigung so viel man wolle, im Grunde doch die Symmetrie fehlt, welche eben den eigenthümlichen Reitz der Taktordnung ausmacht. Es ist daher weniger zu verwundern, dass Taktarten dieser Art, ungeachtet so vieler Apologen, so wenig Eingang und Aufnahme, als, dass so wenig eingehende Taktarten so viele Apologen gefunden haben.

Man mag einen fünftheiligen Takt als einen einfachen, oder als einen zusammengesetzten ansehen: auf jede Art klebt ihm ein Misstand an.

Man betrachte ihn als einfachen Takt, so enthält er gar zu viele, unmittelbar auf einander folgende, leichte Taktheile, nämlich vier gegen einen schweren, und folglich gar zu wenig Accent. Diese Armuth an Accentuation wird dem Gemüthe des Zuhörers um so lästiger, weil er dadurch in einer unangenehmen Ungewissheit herumgeworfen wird. So wie nämlich der 2te Taktthed vorüber ist, kann man schon wieder einen schweren (sogenannten guten) erwarten. Es folget aber keiner: man schliesst daraus, dass es wol dreytheiliger Takt seyn werde, und erwartet dann, die 4te Zeit werde eine schwere seyn. Auch in dieser Erwartung wird man betrogen. Nun meynt man wieder, es sey vielleicht doch viertheiliger Takt, und die 5te Zeit werde wieder eine schwere seyn, aber auch diese nicht, sondern erst wieder die 6te. Das ist zu viel!

Als einfacher Takt betrachtet ist also der fünftheilige *matt und lahm*; als zusammengesetzter ist er *hinkend*. Denn aus welcher einfachen Taktart wäre er zusammengesetzt? Immer aus einem geraden und einem ungeraden Takt zugleich, der $\frac{5}{4}$ Takt aus einem $\frac{2}{4}$ und einem $\frac{3}{4}$ Takt. Eine solche Zusammenstellung ungleicher Bestandtheile ist aber unsymmetrisch, das Taktgewicht kann unter fünf Takttheilen unmöglich symmetrisch vertheilt werden, es müsste einmal nach dem 2ten und das andremal nach dem 3ten Taktgliede wiederkehren: dies wäre aber unsymmetrisch, folglich unrhythmisch.

Gewissermassen liesse sich wol eine Art von 5theiligem Takt denken, welcher wenigstens in so fern nicht hinkte, dass seine Hälften nicht ungleich lang wären, nämlich wenn man die 3theilige Hälfte nach Art einer Triole so zusammenkürzte, dass drey Takttheile nur gerade eben so viel Zeit, einnähmen, als die zwey übrigen: allein dieses wäre dann schon nicht mehr eigentlich fünftheiliger Takt, sondern zweytheiliger, und doch wäre dadurch die Disproportion nicht beseitigt, denn es bliebe jeder Takt eines solchen Tonstückes aus einer zweytheiligen und einer dreytheiligen Hälfte, folglich doch wieder unsymmetrisch, zusammengesetzt; das Verhältniss der verbundenen Glieder aber soll nicht bald gleich, bald ungleich, und gleichsam durcheinender geworfen seyn, denn so bald die verbundne Anzahl der Tonfüsse zu vielartig in Ansehung ihrer Verhältnisse ist, so wird die Gruppe nicht fasslich, nicht übersehbar genug, die Vergleichung ihrer Theile durch Auffassen des so unvollkommnen Ebenmasses erfordert zu viel Aufmerksamkeit und mühsame Anstrengung, und diese tödtet allen Reitz.

Wer ausser diesen, aus der Wesenheit des Rhythmus entwickelten Gründen noch Bestätigung von Seiten der Erfahrung wünscht, findet sie darin, dass die fünftheiligen Taktarten, ungeachtet sie von Schriftstellern so manches Mal in Schutz genommen werden, und der Zeitgeist von selbst so geneigt ist, alles Neue, wenn es irgend brauchbar erscheint, nicht nur zu benutzen, sondern hervor zu ziehen, bis jetzt immer nie in Aufnahme und Gebrauch

kommen wollten, sondern nur einzelne, hie und da, wie man sagt wirklich gebräuchliche, Tonstücke als Seltenheiten bekannt gemacht, oder ähnliche als blosse Versuche componiret werden, nur um zu beweisen, dass sich etwas in solcher Taktart wirklich componiren lasse. Alle diese Beyspiele bleiben aber ohne praktische Nachahmung, eine Erfahrung welche denn doch auch eben dasselbe beweisen hilft, was jeder an sich selbst gleich fühlt: dass fünftheiliger Takt dem natürlichen Gefühle widerstrebt, und dieses widerstrebende Gefühl tiefer begründet ist, als selbst das moderne Bestreben es zu seyn.

Man täuscht sich wol zuweilen selbst, glaubt fünf Theile eines fünftheiligen Taktes zu zählen, und findet doch, dass unser Gefühl nicht widerstrebt. Allein, prüft man sich genau, so findet man, dass man Eins, Zwey, u. s. f. folgendermassen gezählt hat:

5. h. man hält nach „fünf" einen Augenblick ein, und macht folglich einen $\frac{6}{4}$ oder $\frac{3}{2}$ Takt, von dem man 5 Viertheile laut zählt, und das 6te pausirt. Gerade dass man sich hier so leicht und unwillkürlich täuscht, beweiset, wie tief die Missbilligung des fünftheiligen Taktes in unserm Gefühl begründet ist.

Was von siebentheiligen Taktarten, von zehntheiligen, und ähnlichen zu sagen und zu halten sey, erklärt sich durch Anwendung des Obigen von selbst: Siebentheiliger Takt müsste aus zwey zweytheiligen, und einem dreytheiligen, oder aus zwey dreytheiligen und aus einem eintheiligen — oder vollends aus einem fünftheiligen und einem zweytheiligen zusammengesetzt seyn — oder es kämen 6 schlechte Takttheile unmittelbar nach einander gegen einen einzigen schweren.

Indessen soll diesen sämmtlichen paradoxen Taktgattungen hiemit nicht geradezu das Leben abgesprochen, sie sollen nicht als unbedingt fehlerhaft verworfen seyn, denn auch das Bizarre ist in der echten Kunst nicht unbedingt verwerflich, und wo also eine eigne Wirkung damit zu erreichen gedacht und zu erreichen vermag, dem sey es unverwehrt.

Gottfried Weber.

RECENSION.

Symphonie à grand Orchestre — — composée par Andr. Romberg. IIme Symph. Op. 22. Leipzig, chez A. Kühnel. (Pr. 2 Thlr. 16 Gr.)

Diese Symphonie ist in dem musikalischen Publicum schon seit vier oder fünf Jahren bekannt und beliebt, so dass es unnöthig scheint, darüber noch ein Urtheil auszusprechen. Aber Rec. glaubt, dass es keinesweges zwecklos sey, zuweilen auch Werke, die schon in den Händen vieler Leser dieser Zeitung sind, noch zu beurtheilen, indem dadurch manchem, wenn auch nicht öffentlich gefällten, falschen Urtheile begegnet, manches berichtigt, und Anfänger zu Ansichten hingeleitet werden, die ihnen vielleicht nützlich seyn können. Daher wird derselbe sich bemühen, in diesem Nachtrag das Eigenthümliche dieses sehr schätzbaren Werks, in Rücksicht der Erfindung, des geistigen Gehalts, oder desjenigen, was das Product des Genie's und der höhern musikalischen Ausbildung genannt werden kann, und auch in Rücksicht der technischen Verarbeitung und Anwendung des Erfundenen, nach Kräften anzugeben.

Die Ursache, warum diese Symphonie ein Lieblingsstück vieler Orchester und mancher Concertgesellschaften geworden ist, liegt, nach unserer Meynung, weder in Grösse der Anlage, noch in Menge und Glanz der Ideen, noch in sehr voller, schimmernder Instrumentirung, auch nicht in ausgesuchten, fremden, frappanten Modulationen, noch in vielen neuen, oder, wie es sonst wol der Fall ist, wunderlichen Figuren u. dergl.; sondern gerade in ihrer Einfachheit, Klarheit und Verständlichkeit, in der kunstgerechten Fortführung gut erfundener Hauptsätze, und in dem guten Zusammenhang derselben.

In dem Adagio, D moll, womit der erste Satz anfängt, liegt die Melodie zuerst im Bass, und wird, ehe noch der Gedanke zu Ende ist, von der ersten Violine nachgeahmt, wobey die zweyte und die Viole den Grundton festhalten. Dieser erste Gedanke macht nicht nur den wesentlichsten Theil des einleitenden Adagio, sondern auch des darauf folgenden Allegro, D dur, aus, und dadurch wird dieses mit jenem in genauen Zusammenhang gebracht. Es beginnt mit einer ungezwungenen, gleichsam fragenden Melodie, welche von den Bässen

wiederholt wird, worauf dann zugleich, bey dem hereinbrechenden Tutti, jener erste Gedanke aus der Einleitung wieder erscheint. Nachdem die Modulation in die Dominante geführt worden, tritt ein kleiner Fugensatz ein, (von welchem in der Einleitung ebenfalls schon eine Andeutung gegeben war,) der aber nicht weit ausgeführt, sondern nur in einzelnen Theilen durch verschiedene Stimmen angebracht wird, bis dann eine heitere Melodie wieder, gleich einem hellen Sonnenschimmer, hervortritt. Dann halten die Saiteninstrumente den nunmehrigen Hauptton, A, fest, während die Blasinstrumente den mehrerwähnten ersten Gedanken, etwas verändert, in veränderter Bewegung kräftig angeben; darauf ergreifen diese das A und die Saiteninstrumente nehmen die eben von jenen verlassene Melodie auf, womit es sich dann zum Schlusse des ersten Theils neigt, welchen die erste Figur des Thema vom Allegro macht. Der zweyte Theil wird durch die Figuren der zwey ersten Takte des Thema, in verschiedenen Wendungen, bis zu einem Schlusse in der Dominante der Molltonart, mithin in Fis dur, geführt: dann tritt jener kurze fugenartige Satz in H moll wieder ein, womit die Harmonie in die Dominante zurückgeführt, und dann durch die erste Figur des Thema in dasselbe eingeleitet wird. Nur die erste Violin trägt es diesmal vor, ohne dass es, wie im ersten Theile, der Bass wiederholt, worauf jener erste Gedanke der Einleitung zugleich, wie im ersten Theile, folgt, und, wie gewöhnlich, nun in der Tonica im Wesentlichen dasselbe wiederholt wird, was dort in der Dominante gehört wurde. Nach einem Ruhepunkte hebt der fugenartige Satz noch einmal an, und strömt zuletzt, in einer engen Nachahmung der ersten Violin mit den Bässen, auf folgende Weise ff fort.

Violin.
unis.
Flaut.
Oboi
Clarinetti a 2.
Corni.
Bass
unis.

Nachdem nun der erste Gedanke der Einleitung in den Blasinstrumenten wiederholt angedeutet worden, bereitet, wie oben, die erste Figur des Thema den völligen Schluss.

Man sieht hieraus, dass das ganze Allegro nur aus drey Hauptgedanken besteht, die, wie in einer wohlgeordneten Rede, erst einfach ausgesprochen, dann verbreitet, zergliedert, und mit Geschmack zu verschiedenen, in einem richtigen Verhältniss stehenden Perioden verbunden sind, ohne dass der Zuhörer durch leeren Prunk, nichts sagende Phrasen und frostige Künsteleyen in dem Gange seiner Gedanken und Empfindungen gestört wird, er fasst das Ganze als ein, von fremden Zierrathen, von unpassenden, die reinen Verhältnisse entstellenden Schnörkeleyen freyes Bild eines Gebäudes auf: und dieses ist es, was zugleich dem Kenner und dem Liebhaber gefallen muss.

Ziemlich auf eben diese Weise sind die übrigen Sätze gearbeitet. Die Menuet halten ebenfalls nur drey Ideen zusammen, wovon zwey in den vier ersten Takten enthalten sind, nämlich:

und

Sie wird besonders angenehm durch die verschiedenen, in die Blasinstrumente gelegten Nachahmungen. Zum Schluss des ersten Theils ahmt die Flöte

den Fagott, in der zuerst im Bass befindlichen Melodie, nach, welches, im zweyten Theile, der Hoboe von dem Fagott geschieht, während im ersten Theile die Violinen, im zweyten die Waldhörner, eine andere Melodie dagegen hören lassen. In dem Trio ist der sehr gefälligen Melodie, welche die Hoboe vorträgt, sogleich eine andere des Fagotts entgegengesetzt, worauf diese beyden Stimmen im Contrapunct der Octave umgekehrt werden, und so den ersten Theil ausmachen. Im zweyten ahmen verschiedene Instrumente Theile dieser Melodie nach, dann nehmen die erstgenannten die eine Melodie zusammen, und der Bass die andere, wodurch dieses Trio ganz besonders schön in der Wirkung und musterhaft in der Ausarbeitung erscheint.

Das Andante, G dur, ist nach der Weise mehrerer Haydnschen angelegt. Es wird das Thema auf verschiedene Art variirt und mit einem Minore unterbrochen: nur dass hier, gleich Anfangs und in der ersten Variation, die erste Viole mit dem Basse jedesmal in dem Contrapunct der Octave versetzt ist. Wenn man auch diesen Variationen etwas mehr Eigenthümlichkeit wünschen darf, so wird man doch wenigstens den Schluss, der ebenfalls auf haydnsche Art geschrieben ist, vortrefflich finden müssen.

Das Ganze beschliesst nun ein heiteres, feuriges Allegro, das, seiner oft künstvollen, contrapunctischen Verbindungen ungeachtet, leicht, unverkünstelt, und ungetrübt dahin fliesst. Es enthält wieder einen fugenartigen Satz, welcher noch mehr durchgeführt wird, als jener im ersten Allegro, und welcher, bald mit Bindungen in den Blasinstrumenten, bald mit rauschenden Figuren in den Saiteninstrumenten begleitet, voller Gehalt und Leben ist. Es würde aber zu weit führen, hier auch die beobachtete Oeconomie näher anzugeben. Das Einzige fühlt Rec. noch an, dass er gewünscht hätte, Hr. R. möchte seinem würdigen Werke noch einen würdigern Schluss gegeben haben. Es wirkt nachtheilig, nach so viel Schönheit, Kraft und Kunst endlich einen Schluss zu hören, der gar nicht mit dem Uebrigen übereinstimmt, nicht eigentlich dazu zu gehören, sondern nur noch dazu gesetzt zu seyn scheint. Dieser Mangel ist um so mehr zu bedauern, da es in der Gewalt des Verf. gewesen wäre, einen eben so vorbereiteten und bekräftigenden Schluss auszuarbeiten, wie man sie an mehreren neuern Symphonien, namentlich an Beethovenschen, Eberl'schen, an der Krommer'schen in D etc., besonders aber auch an den Cherubini'schen Ouverturen findet.

Gewiss wird jedoch diese Symphonie lange unter die beliebtesten Orchesterstücke gezählt werden, lange den Freunden der Tonkunst wahren Genuss gewähren; und da Herr R. seine Materialien so sparsam behandelt, die erfundenen Themata so kunstvoll auszuspinnen, kurz, mit dem Seinen so weislich hauszuhalten weiss: so wird er, wie Vater Haydn, sich lange nicht erschöpfen, sondern noch durch gar viele schätzbare und treffliche Werke die Freunde der Tonkunst sich verbinden.

Gn.

Einige Bemerkungen über die Oper.

Ueber die Oper macht *Lessing* folgende Bemerkung. Er meynt, man habe in der Oper die Dichtkunst nur als Hülfskunst behandelt, diejenige Verbindung aber noch unbearbeitet gelassen, in welcher die Musik die helfende Kunst wäre. Diess mochte vielleicht der Fall seyn, als Lessing dieses schrieb. Aber in der Folge ist in den Melodramen, Monodramen, Duodramen Etwas der Art geschehen, wie es Lessing wünschte. Denn hier diente die Musik, um die Declamation zu unterstützen, und ihren Inhalt noch eindringender zu machen. Bald begleitete sie die Worte, die gesprochen wurden, bald trat sie entweder vorbereitend oder weiter ausführend vor oder nach den Worten ein, um Herz und Einbildungskraft in die angemessene Stimmung zu setzen. So z. B. in Benda's Ariadne auf Naxos.

Lessing setzt den Unterschied zwischen der französischen und der italienischen Oper darein: bey der französischen ist die Poesie weniger Hülfskunst; die Musik herrscht in ihr nicht mit so grossem Glanze, als in der italienischen: aber in der italienischen ist Alles der Musik untergeordnet, wie man selbst aus der Einrichtung der Opern *Metastasio's* sieht, aus der unnöthigen Häufung der Personen, z. B. in der *Zenobia*, welche noch weit verwickelter ist, als *Crebillon's*, aus der übeln Gewohnheit, jede Scene, auch die allerpassionirteste, mit einer Arie zu schliessen. Der Sänger, sagt Lessing, will beym Abgehen für seine Cadenz

beklatscht seyn. Aus der Natur der Poesie und der Musik, in Rücksicht der Verschiedenheit ihrer Zeichen, leitet Lessing die Regel her, dass die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der *gedrungenen* Art seyn muss; dass es bey ihr keine Schönheit ist, den besten Gedanken in so wenig Worte, als möglich, zu bringen, sondern dass sie vielmehr jedem Gedanken durch die *langsten, geschmeidigsten* Worte so viel Ausdehnung geben muss, als die Musik braucht, etwas Aehnliches hervorbringen zu können. Man habe, führt er fort, den Componisten vorgeworfen, dass ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt, aber sie sey ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht, sondern weil die schlechte nicht gedrängt und gepresst ist. „Es ist aber darum nicht jede Poesie, welche nicht gedrängt und gepresst ist, schlecht, sie kann vielmehr sehr gut seyn, ob sie gleich freylich, als blosse Poesie betrachtet, nachdrücklicher und schöner seyn könnte. Allein sie soll auch nicht als blosse Poesie betrachtet werden."

Für die Oper gelten im Allgemeinen die Regeln der pragmatischen Dichtung, denn sie ist ein dramatisches Gedicht, das aber zugleich lyrisch und auf die Verbindung mit der Musik berechnet ist. Diese Verbindung legt dem Operndichter eigne Regeln auf. Die Oper soll unmittelbarer auf Herz und Einbildungskraft wirken, als das blosse Lustspiel, oder Trauerspiel. Bey diesen beyden kann die Reflexion weit mehr beschäftigt werden; Witz und Scharfsinn kann der Dichter weit mehr in der Anlage und Behandlung des blossen Schauspiels aufbieten; die Verwicklung kann darin viel grösser; das Sinnreiche in den Aeusserungen der Personen viel interessanter; der mannigfache Ausdruck der feinsten Bemerkungen viel häufiger und bedeutender seyn. Bey der Oper aber ist alles das grossentheils verloren und minder passend, was mehr den tiefer denkenden Verstand und feineren Beobachtungsgeist, als das Herz und die Einbildungskraft beschäftigt. Alles, was an das Abstracte gränzt oder die Aufmerksamkeit zu sehr auf blos geistige Verhältnisse heftet und den sinnlichen Eindruck schwächt. Die Poesie soll einer musikalischen Behandlung fähig, sie muss also lyrisch seyn. Phantasie und Gefühl in Wechselwirkung müssen vorzüglich in ihr herrschen. In der Oper vereinigen sich fast alle Künste, ein Product hervorzubringen, das schon durch seinen sinnlichen Eindruck das Gemüth harmonisch unterhält und erregt. Durch die bedeutende Rolle, welche die Musik in der Oper spielt, wird dieses Schauspiel schon in eine höhere Sphäre gehoben, als die gewöhnlichen dramatischen Werke. Sie setzt uns in eine höhere Stimmung, in eine idealische, romantische Welt, denn die Musik wirkt mit Zauberkraft auf die Imagination. Es wäre widersprechend, an der ganzen äussern Form der Oper die Unwahrscheinlichkeit zu tadeln (so wie, aus ähnlicher Einseitigkeit, manche blos Gemälde mit lebendigen Farben statt der einfarbigen oder schwarzen Kupferstiche und Zeichnungen haben wollen gelten lassen.) Denn die Oper soll keine Abbildung des gemeinen Lebens seyn, sie ist ein Phantasiegemälde, worin der Dichter nur das Wesentliche und Allgemeine aus den Gesetzen der Natur und den ewigen Scenen der Menschheit schöpft, aber er erhöht und idealisirt Alles: die Sprache [der Rede wird in der Oper zum Gesange oder Recitativ; das an sich Regellose der Conversation fügt sich unter die Regeln des gefälligen Rhythmus und der schönen Harmonie; die Töne musikalischer Instrumente vereinigen sich mit dem Gesange der Menschenstimme, unterstützen und begleiten ihn, oder entwickeln uns seine tiefere Bedeutung. Daher ist auch das Wunderbare in der Oper vorzüglich an seiner Stelle, und man hat die Sujets zu ihr mit Recht häufig aus der Mythologie gewählt. Die ernsthafte Oper theilt man in die Götter- und in die Helden-Oper. Sie nähert sich dem Heldengedicht und dem Trauerspiel; nur erfordert die Oper immer einen einfacheren Plan, als die andern Schauspiele, weil schon die Mitwirkung der Musik mehr Ausführlichkeit in den einzelnen Theilen mit sich bringt, und weil das Lyrische der Poesie sich nicht wol mit vieler Verwicklung der Begebenheiten und mit einer zu reichhaltigen Zusammensetzung vertragen will. Die scherzhafte oder komische Oper hat Aehnlichkeit mit dem scherzhaften Heldengedicht. Leicht verstösst aber diese Gattung wider den guten Geschmack, wenn sie ins Gemeine und Niedrige verfällt, und an die Stelle des Recitativs platte Prosa setzt. Die Oper sollte nie das Lächerliche auf diese Art erreichen, dass sie die Musik an gemeinen alltäglichen Personen und Handlungen missbraucht. Ballette, wenn sie mit der Oper zu Vermehrung ihres Glanzes verbunden sind, müssen mit der Handlung natürlich zusammenhängen, charakteristisch seyn, den Gang der Begebenheit nicht unschicklich unterbrechen, auch nicht durch

zu lange Dauer die Aufmerksamkeit ermüden oder vom Drama ablenken.

Die Oper ist keine Unterhaltung für den, der ohne lebhaftes und gebildetes musikalisches Gefühl, und mehr zum kalten Raisonnement gestimmt ist, oder blos das Interesse an einer dramatischen Darstellung erregt und befriedigt haben will.

Zu den Mängeln der Oper scheint das zu gehören, dass der gemeine prosaische Dialog mit den Gesängen wechselt, wie z. B. in der Entführung aus dem Serail und in der Zauberflöte. Wenigstens sollte der Dialog metrisch seyn und declamirt werden. Harmonischer wird die Wirkung durch das Recitativ, z. B. in der Zauberflöte, so wie sie Kotzebuch mit Recitativen für die italienische Vorstellung versehen hat. Durch jenen Abfall zwischen gemeinem Gespräch und zwischen dem oft pathetischen Gesange, kommt in die Oper erst etwas Unnatürliches, Unharmonisches. Besser sind in dieser Hinsicht die Lustspiele mit Gesang oder die Operetten; hier herrscht im Ganzen der prosaische Dialog des Lustspiels, und die Anstimmung der Gesänge wird durch die Umstände natürlich herbeygeführt, z. B. bey festlichen Versammlungen oder andern Gelegenheiten, die auch im gemeinen Leben Musik und Gesang oder Tanz herbeyführen. Ueberdiess schwingen sich diese Gesänge nicht zu dem Pathos, wodurch sie von dem Uebrigen zu abstechen würden, als in den oben angeführten Fällen.

Wichtig ist in der Oper die verschiedene treffende Behandlung und Haltung der Charaktere, nicht blos in der Poesie, sondern auch in der Musik, worin z. B. *Reichardt* in der Geisterinsel, und *Cherubini* in der Faniska so viel Einsicht und Genie gezeigt haben. Ein grosser Fehler ist auch der Widerspruch des musikalischen Ausdrucks mit der Situation und Gemüthsstimmung der singenden Personen, und doch hat man bisweilen auf diese Weise dem Glanz und dem Modegeschmack die Wahrheit zum Opfer gebracht.

Wie in der Oper Alles in einander eingreifen, die Erwartung gespannt und ohne langweilige Zwischenscenen durch die lebendigste Entwicklung der Begebenheiten befriedigt werden, wie Musik und dramatisch-lyrische Poesie auf ein gemeinschaftliches Interesse hinwirken könne, wissen wie aus *Cherubini's* Wasserträger. Dagegen manche andre Oper uns nur durch einzelne Arien oder Finale's für die Langeweile entschädigt, die aus dem Mangel an Wärme der Handlung, an interessanten Charakteren und Situationen, und an der unterhaltenden Abwechselung solcher Begebenheiten entspringt, die unsre Sympathie erregen.

C. F. Michaelis.

Grundlage der Tasten-Applicatur.

Das geistreiche harmonische Spiel auf einem Tasteninstrumente hat den verdienten Vorzug vor allen einstimmigen Instrumenten hauptsächlich dem vielstimmigen Gebrauche der Finger zu verdanken. Nicht genug, dass beyde Hände mit der Formangabe zugleich beschäftiget sind, jede Hand vertheilt die Töne wieder unter ihre Finger, und es war im alten vollstimmigen Orgelspiele nichts ungewöhnliches, so viel Töne zu vernehmen, als nur mit zehn Fingern auf einmal gegriffen werden konnten. Kaum bemerkte der geübte Spieler, wie sehr die Applicatur durch diese Vielstimmigkeit erschwert wurde. Die Finger wussten, wie sie aus einem Accorde in den andern fallen sollten, ohne den Fingersatz kunstmässig studirt zu haben, selbst ohne Rechenschaft von ihren Bewegungen geben zu können. In den Augenblicken der Begeisterung weiss der Begeisterte nichts von den Mitteln, wodurch er begeistert. Es stellt sich einzig nur die Wirkung vor, und in demselben Momente hat er sie auch schon erreicht.

Wo hingegen lehren unsre Spieler, wie sie spielen sollen, um sich mit der unbekannten Wirkung selbst zu überraschen. Dieses Vergnügen wäre den Spielern wol zu gönnen, lehrte man sie nur nicht, die Applicatur als die einzige und wahre Art, das Klavier zu spielen, anzusehen und zu glauben, mit der Flüchtigkeit der Finger, die über alle Berge springen, das Haupterforderniss eines vortrefflichen Tonkünstlers erlangt zu haben.

Einem Lernbegierigen muss es allerdings erfreulich seyn, wenn er dem Meister in der Kunst auf die Hand sehen und von der Hand etwas ablernen kann. Er kann sich lange vergeblich mühen, das Schöne nachzubilden, was er empfunden hat, wenn er nicht weiss, wie er sich dazu anschicken soll. Nur rühmen darf er nicht, dass er mit den Fingern den Geist ergriffen habe, und dass sein Werk nun auch dieselbe Wirkung hervorbringen müsse, wenn er dem Mechanismus nur auf die Spur gekommen ist. Das Mechanische will erlernt,

das Geistige hingegen will begriffen seyn; und so gewiss sich eine jede unserer geistigen Verrichtungen auf eine vorher schon erworbene organische Beweglichkeit gründet, eben so gewiss giebt es keine organische Bewegung, die nicht vom Geiste ihren ersten Anstoss und ihre fortdauernde Unterstützung erhält. Nach dieser Ansicht wird es einem jeden Klavierspieler zu verdenken seyn, wenn er mit einer mühevollen Applicatur-Erlernung sein musikalisches Genie erwecken will. Zeit und Kraft, und Lust und Liebe zur Tonkunst geht ihm darüber verloren, und er hat am Ende weiter nichts gewonnen, als dass man von ihm sagen wird, er könnte nun wol spielen, wenn er nur zu spielen wusste. Weit besser wird für das Spiel und für die beste Art des Spiels gesorgt seyn, wenn unsere Lehrmeister nicht werden angelegen seyn lassen, ihren Lehrlingen Begriffe von Harmonie zu geben. Die Finger werden den Accord bald greifen lernen. Mit diesem mache man den Anfang zur Applicatur. So gewöhnt sich jeder Finger, der kleinste und schwächste, wie der grösste und stärkste, zu einem gleichen Druck. Soll die Harmonie fortschreiten, so wird der wohlunterrichtete Harmonist bald wissen, welche Töne liegen bleiben und welche Töne fortschreiten sollen. Hat er für die fortschreitenden noch Finger übrig, so wird er sie brauchen; hat er keine, so wird er sie sich zu verschaffen suchen. Dies kann er auf eine dreyfache Art:

1) entweder steht ihm ein Finger auf der unrechten Seite müssig. Diesen sucht er unmerklich an die Stelle des activen Fingers zu bringen, um den activen los zu machen;
2) oder einer der folgenden Töne lässt sich, nach der Einrichtung unserer Tastaturen mit obern und untern Tasten, durch eine leichte Verschränkung der Finger erreichen;
3) oder es wird ein Finger aufgehoben, während die andern liegen bleiben, und gerade zu an eine neue Stelle gerückt.

Wir wollen dieses durch einige Beyspiele erläutern.

Die Harmonie

1. 2.

bedarf keiner Applicatur. Wird der tiefste und höchste Ton * mit dem ersten und letzten Finger, bey N. 1. in jeder Hand, bey N. 2. in der rechten Hand gegriffen, so ergiebt es sich von selbst, dass in N. 1. die Ziffer jedes Intervalls den Finger bezeichnet, so dass die Secunde mit dem 2ten, die Terz mit dem 3ten Finger u. s. w. zu greifen ist, in N. 2. aber der Daum und Zeigefinger die Secunde auslassen, damit der 3te Finger die Quarte, der 4te die Quinte und der 5te letzte Finger die Sexte erreiche.

Diese Ordnung der Finger gilt für alle Tonarten, deren Grundton auf eine untere Taste fällt. Die Tonarten D, A, H haben nur die Unbequemlichkeit im Dur-Klange, dass ihre Sexte von dem schwächsten Finger auf einer etwas entfernten Obertaste gegriffen werden soll.

Hat der Spieler sich mit diesen Harmonien in den benannten Tonarten vertraut gemacht, so bedarf er keiner Anweisung, wie er die melodischen Sätze a. b. zu greifen habe.

a)

b)

Seine Finger liegen alle schon in der Ordnung, wenn er diese Töne nach einander anschlagen sollen. Und hat er sie in allen Tonarten der untern Tasten wechselnd geübt, so sind ihm auch für den Gebrauch der Obertasten schon einige Handgriffe eigen geworden, die es ihm leicht machen werden, sich in schwierige Applicaturen zu finden.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Trois Duos concertants pour 2 Flûtes, compos. — par T. Berbiguier. 2 Livre de Duos. Oeuvre. 15. à Leipsic et Berlin, au bureau des arts. (Preis 1 Rthlr. 20 Gr.)

Drey brillante, Spieler und Zuhörer angenehm beschäftigende Duette, die aber unstreitig noch mehr gefallen würden, wenn ihre einzelnen Sätze nicht zu einer so ungewöhnlichen Länge ausgedehnt wären. Das dritte Duett ist das vorzüglichste; allein es verlangt eine besondre, nicht eben allen Flötenspielern eigne Art des Vortrags, wenn es seine volle Wirkung thun soll. Ueberhaupt gehören diese Duetts nicht unter die Flöten-Compositionen, die nur so obenhin zu behandeln sind; sie wollen studirt

seyn, und zwar von beyden Spielern zusammen, nicht sowol der Passagen, als vielmehr mancher, für die Flöte ziemlich schwieriger Intonationen wegen: daher sie auch als Uebungsstücke von vorzüglichem Nutzen seyn würden, und in dieser Hinsicht besonders zu empfehlen sind.

Etudes ou 5 Sonates pour un Violon, comp. — par Andr. Romberg. Oeuvr. 32. à Leipzig, chez Kühnel. (Pr. 20 Gr.)

Unter die allerbesten Studien für schon sehr geübte Spieler, wie wir deren eben für das Instrument seit einigen Jahren nach langer Pause wieder mehrere erhalten haben, gehören in jeder Hinsicht auch diese. Sie sind ansprechender erfunden, und regelmässiger durchgeführt, als die meisten der, übrigens trefflichen, von Baillot und Kreutzer: dabey aber nicht weniger kunst- und lehrreich; abgesehen etwas weniger mannigfaltig. Vollstimmigkeit, und Verschiedenheit des Ausdrucks durch die mancherley Behandlungsarten des Bogenstrichs, scheinen das Hauptaugenmerk des hochachtungswerthen Verf. s gewesen zu seyn; und man kann in dieser Hinsicht die Stücke geübten Violinisten, denen es wirklich ein Ernst um ihre Kunst ist, und die darum auch alles genau so spielen, wie es hier mit grosser Sorgfalt verzeichnet ist, nicht zu sehr empfehlen. Wer aber seine Geige nicht schon tüchtig in der Gewalt hat, und vornämlich auch den Bogen von oben bis unten fest und sicher zu handhaben versteht, der wird besser thun, sich mit diesem Werkchen nicht zu befassen; wenigstens mag ihn, spielt er's dennoch, Ref. um keinen Preis zum Wandnachbar haben.

Anekdoten.

Ew. Excellenz muss ich mit meinen Klagen über die Regie unserer Oper beschwerlich fallen — schrieb Mad. . an den Directeur des Spectacles, Hrn v. — n — Man hat die beliebte Oper, *Aschenbrödel*, ausgetheilt, und die Partie Aschenbrödels der achtzehnjährigen Mamsell — zugesprochen. Nun ist sie doch offenbar die erste Liebhaberin im Stück, und Ew Exc. wissen selbst, dass ich seit nunmehr dreyundzwanzig Jahren im Besitz dieses Rollenfachs bin etc. Madame, antwortete Hr. v. — wenn Sie mir Jemand anführen können, der, als Sie achtzehn Jahre zählten, Ihr Liebhaber war, und es jetzt noch ist, so will ich Sie in dem angezeigten Falle schützen.

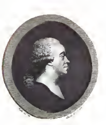
Ein junger, eitler Sänger gab in L. eine Gastrolle und wurde von einer Hand voll junger Leute im Parterre für seine nichtsnutzigen Schnörkeleyen ein wenig applaudirt. Davon aufgeblasen ging er Tags darauf zu einem bekannten Kenner, auch von ihm, und dann vielleicht öffentlich, gepriesen zu werden. Mein Herr, sagte er, ich weiss nicht — das hiesige Publicum scheint an meinem geringen Talent Geschmack zu finden. Mein Herr, ich weiss es auch nicht, erwiederte jener.

Die musikalische Zeitung, deren funfzehnten Jahrgang dieser December beschliesst, wird eben so ununterbrochen, wie bisher, und auch ganz in derselben Weise und unter denselben Bedingungen fortgesetzt. In jeder Hinsicht, ausser auf Nachrichten *— da meistens Stoff und Gelegenheit hierzu fehlte — ist der Jahrgang 1813 reicher und gehaltvoller, als irgend ein vorhergegangener: war dies unter so hochstungünstigen Verhältnissen zu leisten möglich, so verbürge es den Lesern, dass die Fortsetzung bey zu hoffenden günstigern Zeiten wenigstens nicht geringer sich zeigen werde.*

Die Redaction.

(Hierbey das Portrait des Kapellmeisters Schuster.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.



JOSEPH SCHUSTER.

kön. Sächs. Kapellmeister

Bey Breitkopf & Härtel in Leipzig

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten December. **Nº. 52.** 1813.

Nachrichten.

Wien, den 4ten December. Uebersicht des Monats November.

Hofoperntheater. Noch weniger Glück als im verflossenen Monate die Bajaderen, machte in diesem *der Deserteur*, ein Singspiel in drey Aufz., nach dem Französischen des Sedaine und der Musik von Monsigny, neu bearbeitet von Hrn. Wilh. Ehlers, und mit neuen Musikstücken versehen, welches am 24sten zum ersten Male, und nicht wieder, gegeben wurde. Nicht alles ist gut was Ruf hat, und nicht alles gefällt, was in die Zeitepoche einzuschlagen scheint. Da der Zuseher die Folge und das Ende des Stücks schon in der Hälfte des ersten Acts erräth, so musste sich denselben bis zum Ende des dritten natürlich die grösste Langweile bemeistern. Kein einziges Musikstück, alt und neu, so bunt sie auch unter- und übereinander lagen, wurde beklatscht, ausser die Worte: *„Die Vorsicht erhalte unsern Kaiser Franz,"* welche Hr. Weinmüller zu singen hatte, diese wurden, wie Alles, was Bezug auf unsern gütigen Monarchen hat, mit enthusiastischen Beyfallsbezeigungen aufgenommen.

Von der italien. Opern-Gesellschaft wurde *der Barbier von Sevilla*, mit Musik von Paisello, wieder auf die Bühne gebracht, und wird von dem kleinen Häufchen Liebhaber dieser Opern-Musik immer noch gern gehört, obgleich die Kasse ihre Rechnung dabey nicht zu finden scheint.

Theater an der Wien. Ausser dem *lustigen Beylager*, welches von der Leopoldstädter Bühne auf diese übersiedelt wurde, und wobey Hr. Ignatz Schuster, von der vorerwähnten Bühne, die Rolle des Haspel als Gast, und mit vielem Beyfall gab, ereignete sich auf diesem Theater im Opernfache nichts Neues. Hr. Hasenhut, der bekannte Komiker, rang als Schneider in die Wette mit Hrn. Schuster, um den Beyfall des lachlustigen Publicums; Letzterer wurde zweymal hervorgerufen, und Ersterer musste am Ende des ersten Acts zweymal sterben. Das Stück wurde schon einige Male und jederzeit bey gedrängt vollem Hause wiederholt. — Mad. Korntheuer, geb. Unzelmann, trat am 9ten als Marie in der Oper, *Blaubart*, mit getheiltem Beyfall auf. Einige Scenen gelangen ihr im Spiel ganz gut, doch hat ihre Stimme bis jetzt noch zu wenig Festigkeit, als dass man etwas zum Lobe ihres Gesanges sagen könnte. Sie wurde am Ende gerufen. — *Amor und Psyche*, eine grosse mythologische Pantomime mit Tänzen in drey Aufz. von Hrn. Gardel, Balletmeister der grossen Oper in Paris, wurde am 27sten zum ersten Male gegeben, machte aber hier nicht das glänzende Glück, das sie in Paris erhalten haben soll, obgleich Hr. Duport, der Meister-Tänzer, (Zephyr), Mad. Treitschke de Caro, (Terpsichore), und Dem. Franc. de Caro, (Psyche), alles aufboten, derselben den grössten Beyfall zu verschaffen.

Theater in der Leopoldstadt. Am 5ten wurde zum ersten Male *Soliman der Zweyte*, oder die drey Sultaninnen, mit Musik von weil. Hrn. Süssmeyer aufgeführt, und, obgleich Dem. Hensler als Marane wirklich viel Anstrengung, sowol im Spiel als im Gesange zeigte, und den Beyfall, der ihr zu Theil wurde, vollkommen verdiente, so waren doch Sujet, Text und Musik schon zu veraltet, um mehr als zwey Vorstellungen davon möglich zu machen. — Noch schlechter erging es der heroisch-komischen (Zauber-) Oper, *Rosalinde*, oder die Macht der Liebe, mit Musik von weil. Hrn. Hoffmeister, welche zum Vortheil des Hrn. Wenzel Swoboda gegeben wurde, obwol die Musik manche schöne Stelle aufzuweisen hat. Das Haus war ziemlich leer, und Rosalinde verschwand nach dieser ersten Vorstellung wieder von der Bühne. — Eine Pantomime, betitelt: *Harlekins Schutzgeist*, mit Musik von Hrn. Volkert, und am 24sten zum ersten Mal gegeben, macht mehr Glück. Hr. und Mad. Rainoldi, und Hr. Brunke als Harlekin,

bewährten darin abermals ihr mimisches Kunsttalent. —

Concerte. Die Aufführung der grossen Cantate: *Timotheus, oder die Gewalt der Musik,* (Alexanders Fest) v. G. F. Händel, mit vermehrter Instrumentirung von W. A. Mozart, fand am 11ten statt, und wurde am 14ten wiederholt. Man darf sagen, der Kunstgenuss ward aufs Höchste gesteigert: denn 704 Personen nahmen Theil an der Ausführung. Die Theilnahme des überaus zahlreich versammelten Publicums zeigte sich abermals im schönsten Lichte. Die erste Einnahme betrug 16,245 Fl. W. W., nebst 20 Ducaten und 12 Napoleond'or in Golde, und war bestimmt, *zur Unterstützung der Wittwen und Waisen, der in diesem Kriege gebliebenen Vertheidiger des Vaterlandes.* Die zweyte betrug 11,746 Fl. W. W. und 18 Duc. in Golde, und war *zur Unterstützung zurückgelassener Familien der, als Soldaten oder Landwehr in das Feld gerückten Nieder-Oesterreicher* bestimmt. Nach der Cantate wurde noch ein patriotischer Chor von der Composition des k. k. Hofkapellmeisters, Hrn. Salieri, aufgeführt, welcher jedesmal — so wie der Chor in jener Cantate: „Brich die Bande deines Schlummers" — wiederholt werden musste. Die Aufführung, unter der Leitung des k. k. Hofconcipisten, Hrn. Mosel, war auch diesmal präcis und sehr gelungen. —

Zum Vortheile der öffentlichen Wohlthätigkeits-Anstalten wurde am 15ten in dem k. k. Hofoperntheater ein vaterländisches Fest, unter dem Titel, *die Weihe des Leopoldstages*, gehalten. Die darin vorgekommenen Stücke waren: 1) Ouverture von L. v. Beethoven, aus Egmont. 2) *Auf Körners Tod, an seine Mutter*, von Caroline Pichler, geb. von Greiner, vorgetragen von Mad. Weissenthurn, k. k. Hofschauspielerin. 3) *Des Kriegers Abschied von seinem Liebchen*, ein ländliches Duett, von J. F. Castelli, in Musik gesetzt vom Hrn. Kapellmeister Gyrowetz, und gesungen von Hrn. Vogel und Dem. Bondra d. ält. Dies melodienreiche und gehaltvolle Musikstück wurde schon gesungen, und musste wiederholt werden. 4) *Morgenlied eines Landmanns*, von Claudius, declamirt von Hrn. Koch, k. k. Hofschauspieler. 5) *Des Kriegers Glaube, Hoffnung und Liebe*, ein Terzett mit Chor von Castelli, in Musik gesetzt von Gyrowetz, erhielt ebenfalls Beyfall, ob es gleich weniger Werth zu haben scheint, als das vorerwähnte Duett. 6) *Selbstgespräch eines Bauermädchens nach der Schlacht bey Leipzig*, v. Castelli, überaus wahr und eindringlich vorgetragen von Mad. Korn, wurde zu wiederholen verlangt. 7) *Die siegreiche Armee*, eine Scene mit Chor, von Castelli, mit der Musik der Introduction aus der Oper Ferdin. Cortez, gesungen von Hrn. Siboni u. dem Chor. Zum Beschluss: *Germania's Wort und Gruss*, ein Monolog vom Dr. Weissenbach (mit einigen Abänderungen) dramatisch dargestellt von Dem. Antonie Adamberger, als Germania, wurde ungemein gut aufgenommen, und nach einigen Tagen wiederholt. — Am 28sten gab der 13jährige Sohn des k. k. Hoftrompeters, Hrn. Weidinger, Concert in dem kl. Redoutensaale, wobey er sich auf dem, von seinem Vater erfundenen Klappen-Waldhorn hören liess. Ref. wurde verhindert, demselben beyzuwohnen. —

Berlin, den 30ten Dec. In unserer musikal. Welt hat sich seit meinem letzten Briefe wenig Neues ereignet. Den 21sten Nov., und noch einigemal, gab man, bey immer vollem Hause, die ledigen *Schwestern von Prag*, nach einer Umänderung, die höchst unbedeutend ist. Das Spiel unserer, hier vereinigten Komiker — Lebrun, Wertzmann, Wurm und Unzelmann, die oft mehr dicken, als derben Spässe, die Musik zum Walzen etc. werfen diesem Stück bey der Menge aller Orten eine geneigte Aufnahme verschaffen. Mit dem grössten Beyfall nahm man Kaspars (Hr. Wurm) Lied: Ich bin der Schneider Kakadu etc. und Lorchens (Mad Eunike) Arie: Schön Suschen war ein Bürgerkind etc. auf. — Den 27sten ward, bey Gelegenheit der angekommenen Nachricht von der Capitulation Stettins, gegeben: *Der Kosak und der Freywillige*, ein Liederspiel in einem Acte v. Kotzebue, mit Musik vom Kapellm. Weber. So unbedeutend der Inhalt ist, so empfing man doch mit dem lautesten Jubel die vielen Anspielungen auf die Begebenheiten dieses höchst merkwürdigen Jahres, und die Namen der fürstlichen Helden und Generale, die in diesem Jahre zur Unsterblichkeit gingen. Die Musik war ihres verdienten Verfassers würdig; davon werden Sie sich bald selbst überzeugen, da der Klavierauszug in einigen Tagen in der hiesigen schlesingerschen Musikhandlung erscheinen wird. Die Gesänge der Louise (Dem. Eunike) und des Landwehrmanns, Die Hörner und

Trommeln erschallen etc. fanden vielen Beyfall. Mit gleichem Beyfall ward das Stück am 2ten dies, bey der Nachricht von Danzigs Capitulation wiederholt. — Den 5ten d. ward zum erstenmal gegeben, Göthe's Schäferspiel: *die Launen des Verliebten.* Ich führe dies sehr angenehme Stück, das einigemal mit Beyfall wiederholt worden, hier bloss an, weil Hr. Musikdir. Gürrlich dazu eine, dem idyllischen Charakter desselben sehr anpassende Ouverture und einen lieblichen Walzer geschrieben hat. — An demselben Tage gab Hr. J. W. Gabrielsky, den ich schon im letzten Briefe erwähnte, Concert im Schauspielsaale, in dem er ein neues Flötenconcert von Meller, und Variationen mit Begleitung des Orchesters, von seiner Composition, mit Beyfall blies. — Am 8ten spielte Hr. Dam mit Beyfall im Theater Adagio u. Polonoise von seiner Composition auf der Violine.

Der Concertmeister Möser veranstaltet jetzt Abonnements-Concerte, in denen die vorzüglichsten Quartette von Haydn, Mozart etc. executirt, und also einem längst gefühlten Bedürfnisse abgeholfen werden soll. Auch die Abonnements-Concerte der Herren Bliesener haben für ihr Publicum ihren gewünschten Fortgang.

Dresden, d. 20sten Dec. Nachdem fast ein halbes Jahr lang unter den drückendsten Uebeln des Krieges die holden Erscheinungen der Musik bey uns nur vorübergehend waren, ohne lebhaften Eindruck zu machen; musste es für alle Musikfreunde ein wahres Fest seyn, als am 15ten Dec. im Theater *die Schöpfung* von Jos. Haydn zum Besten des Banners der freywilligen Sachsen, durch die Singacademie des Hrn. Dreyssig, in Verbindung mit der königl. Kapelle, unter Direction des Hrn. Kapellm. v. Morlacchi und des Hrn. Dreyssigs, gegeben ward. Wir hatten zwar hier schon öfter, in einem andern Locale und von andern Sängern, dies Meisterwerk gehört: aber seit der Aufführung des *Requiem* von Mozart in der neustädter Kirche, bey Gelegenheit der *Todtenfeyer* Reinhardts im November vorigen Jahres (von welcher auch in Ihren Blättern damals rühmlichst gesprochen worden ist) hat keine Musik einen so lebhaften Enthusiasmus erregt, als eben jetzt die *Schöpfung.* Das Theater ist für dergleichen Aufführungen der schicklichste Ort, da es bey uns ganz an einem Musiksaal fehlt, der ein grösseres Orchester fassen könnte, und wo die Singstimmen nicht durch Enge des Raums erstickt würden. — Das Singpersonale bestand aus ungefähr 80 Personen. Die Solopartien waren durch Mad. Meyer, geb. Grunewald, Hrn. geheimen Finanz-Secretär Klee und Hrn. Götze, vortrefflich besetzt, und man hörte deutlich, mit welcher Lust und Liebe alle sich beeiferten, ein Ensemble herbeyzuführen, das nichts mehr zu wünschen übrig liess. Vor allem machten aber die Chöre durch ihre Stärke, Präcision und genaue Abstufung des *Forte* und *Piano* einen grossen Eindruck: da war kein Schwanken, nichts Unsicheres zu bemerken, sondern alles ging Schlag auf Schlag. Das Theater war schön erleuchtet, und die Erhöhung des Orchesters auf dem Theater von guter Wirkung. Die Versammlung war sehr glänzend.

Wir können zum Schluss unmöglich den Wunsch unterdrücken, dass der wackere Dreyssig, der, oft unter den ungünstigsten Umständen, nie seinen Eifer für das Beste der Kunst verleugnete, und seine Academie auf eine wirklich hohe Stufe wahrer Bildung zu erheben wusste, uns doch öfter mit solchen trefflichen Darstellungen erfreuen möge. Der Dank aller wahren Freunde der Musik, und besonders des mehrstimmigen Gesanges, wird ihm gewiss dafür zu Theil werden.

Frankfurt a. Mayn. Anfang Dec. s. Der vergangene Monat war hier so reich an Opern und Concerten etc., dass ich wenigstens von letzteren glaube etwas anzeigen zu müssen. Die Anwesenheit vieler Potentaten und des Hauptquartier der vereinigten Armeen gaben die erste Veranlassung dazu. Mad. Milder-Hauptmann, bekanntlich Sängerin des Hoftheaters in Wien, gab mehrere Gastrollen auf dem Theater, und am 14ten Nov. auch ein Concert. Der Saal war von Hiesigen ziemlich leer, destomehr aber gefüllt von Officieren des Hauptquartiers; und da war es denn sehr erfreulich, zu bemerken, mit wie viel Stille und Anstand die deutschen Officiere die Musik anhörten, und gerade auch nur das Vorzügliche der Künstler durch Zeichen des Beyfalls am rechten Orte anerkannten und dadurch ehrenvoll ermunterten. Das erste Allegro einer Symphonie leitete ein. Das Orchester war nicht stark besetzt, weil ein Theil im Theater beschäftigt war; aber diese kleine Gesellschaft trug alles sehr lobenswürdig vor. Hr. Concertm. Hoffmann spielte Variat. für die Violin, mit Orchester-Begleitung, von eigener Composition. Sie waren

gut geschrieben, und wurden meisterhaft vorgetragen. Es ist erfreulich zu bemerken, wie dieser Künstler nicht stehen bleibt, sondern in aller Hinsicht immer vorwärts schreitet. In dieser Composition erkannten die Sachverständigen ein wahrhaft gebildetes Talent und eine gründliche Einsicht in die Kunst; auch war das Ganze auf alle Zuhörer von der schönsten Wirkung. Es folgte: Duo von Nicolini, ges. von Mad. Urspruch u. Mad. Milder-Hauptmann. Wer nur schöne Stimmen liebt, wurde in vollem Masse befriedigt — was sich auch durch lauten Beyfall aussprach. Nach der nie alternden Ouverture zur *Zauberflöte* sang Mad. Milder-Hauptmann eine Scene mit Chor von Nicolini. Mad. M. besitzt, will man aufrichtig reden, nur wenige Vorzüge, diese aber auch in hoher Vollkommenheit; ihre Vorzüge sind: eine wunderschöne Stimme, eine durchaus reine Intonation, ein herrliches Portamento, und eine unwandelbare Sicherheit in allem, was sie vorträgt. Um dieser Vorzüge willen wird ihr kein Kunstverständiger den Rang einer grossen Sängerin streitig machen, wenn dies auch von Unverständigen geschehen sollte, die einen grössern Werth in Triller, laufende, unterbrechende Passagen u. dergl., wurden sie auch unrein gegeben — setzen, und die nun die Singart der Mad. Milder steif, unbeholfen, ungewandt nennen. Solche Urtheilsführer wissen oder bedenken nicht, dass sich Grösse und Galanterie, Ernst und Scherz, in Einem und demselben gar nicht verbinden lassen, und dass, wer es dennoch thut, entweder geschmackwidrigen Mischmasch liefert, oder wenigstens ganz gewiss mittelmässig bleibt. Dass man heute gesunder urtheilete, bewies der allgemeine, laute Beyfall. — Hr. Hoffmann, Mitglied des hiesigen Theater-Orchesters, blies noch Variat. auf der Klarinette, und zeigte die schon oft gerühmte Virtuosität.

Am 20sten gaben die Hrn. D. Hoffmann aus Moskau, Violinist und Schüler von Kreutzer, und A. Mangold, Violoncellist, beyde Mitglieder des hiesigen Theaterorchesters, Concert. Das erste Allegro einer Symphonie, welches von einem nicht ganz vollständigen Orchester gut vorgetragen wurde, leitete ein; Mad. Urspruch sang eine Arie von Nicolini, keinesweges übel, doch aber auch nicht so gut und schön, wie es der achtsame Hörer von ihr erwartete. Hr. D. Hoffmann spielte ein Violin-Concert (D dur) von Kreutzer, so gut, wie es einem fleissigen Schüler mit einigem Talent möglich ist, seinen Lehrer zu copiren. Fr. v. Busch declamirte: Männer- und Weibertreue, von Caroline Pichler. — Var. für das Violoncell mit Begleitung, comp. und gesp. von Hrn. A. Mangold. Es schien ein selbst erfundenes, nicht günstiges Thema, und diesem angemessen waren die Variationen. Sie enthielten viele Passagen von Schwierigkeit, welche sämmtlich sehr exact vorgetragen wurden. Frau v. Busch declamirte ein kleines Gedicht, und zum Beschluss spielten die Hrn. Hoffmann u. Mangold ein concertirendes Rondo für Violin und Violoncell, in welchem diese beyden jungen Männer im vortheilhaftesten Lichte erschienen und vielen Beyfall erlangten.

Eine sehr angenehme Erscheinung war Hr. Antonio Brizzi, königl. bayerischer erster Hofsänger, welcher am 23sten Concert gab. Ein Allegro aus einer Symphonie (D dur) von Mozart, welches von einem vollständigen Orchester ganz herrlich vorgetragen wurde, leitete ein. Mad. Milder-Hauptmann sang Scene und Cavatine von Mozart, so gut und schön, wie es nur von so einer grossen Sängerin erwartet werden darf. Hr. Brizzi sang Scene und Arie von Pär, und dann, mit Mad. Milder, Scene und Duett von Nasolini, in welchem beyde Virtuosen Gelegenheit hatten, ihre Vorzüge zu zeigen: Mad. M. ihr schönes, seelenergreifendes Portamento, Hr. Brizzi, ausser diesem, den ungewöhnlich grossen Umfang seiner Stimme, deren Beweglichkeit, und seinen guten Geschmack. Nach einer Ouvert. von Pär, sang Hr. Brizzi eine grosse Scene aus Pärs *Achilles*, und zum Schluss, mit Mad. Milder, ein Duett aus Pärs *Sargino*, welches für Mad. M. nicht ganz geeignet war; es hatte zu viele Passagen und Colouraturen, welche ihr nicht ganz mit der Leichtigkeit und Deutlichkeit gelingen, wie man andere Sachen von ihr zu hören bekömmt. Gleichwol verlangen eben solche Stücke jene Leichtigkeit, und Galanterie, wenn sie guten Effect machen sollen. Dagegen strahlte Hr. Brizzi hier mit seiner Virtuosität. Dieses vielbesprochenen, äusserst geschickten Künstlers Stimme ist ein Bariton von sehr grossem Umfang. Sie kann nicht durchgehends schön heissen; doch besitzt er dieselbe so in seiner Gewalt, dass er damit Schwierigkeiten aller Art mit der grössten Leichtigkeit ausführt, und dabey zugleich einen sehr gebildeten Geschmack zeigt. Mit diesen Eigenschaften ausgerüstet, muss er wol mit Recht ein ganz vorzüglich geschickter Künstler und sehr annehmender Sänger genannt werden. Seine

schöne Figur und ein gebildeter Anstand verdienen wol auch in Erwähnung gebracht zu werden. Dass er hier allgemeinen Beyfall fand, brauche ich kaum hinzuzusetzen. — Am 25sten gab Hr. Joseph Schmitt, Violinist beym hiesigen Theaterorchester, ein Concert, welches uns des Guten viel darbot. Die alte, einfach kräftige Ouvert. aus *Iphigenia in Aulis* von Gluck, fing es an. Jedermann hört dies alte Meisterwerk immer mit besonderm Wohlgefallen. Hr. J. Schmitt spielte ein Violin-Concert (A moll) von Rode, in der edelsten Manier, auch mit viel Fertigkeit, Sicherheit und Anstand. Er hat sich die Spielart seines Lehrers, Baillot in Paris, mit Glück angeeignet, und wenn dieser junge Künstler von der Bahn, auf welcher er geht, nicht abweicht, kann ein grosser Virtuos aus ihm werden; denn er wird hoffentlich auch nicht versäumen, sich bey fortgesetzter, vorsichtiger, praktischer Uebung, auch die, einem wahren Virtuosen unumgänglich nöthigen Einsichten in die Theorie und Setzkunst zu verschaffen, wozu er in seiner Lage die beste Gelegenheit hat. Seine Schwester, Dem. Caroline Schmitt, sang eine Arie mit Chören von Gyrowetz äusserst brav. Sie entspricht den Hoffnungen, welche man sich von ihr, dem noch jungen Mädchen, bisher machte. Sie hat eine angenehme Stimme, und Kunstmittel in der Gewalt, diese zu gebrauchen. Freylich fehlt ihr noch Erfahrung und deshalb eigenes Urtheil: allein dies wird wol auch folgen, und dann werden wir eine sehr gute Sängerin an ihr besitzen. Sie fand schon heute bey dem zahlreichen Auditorio vielen Beyfall. Nach der Ouvert. aus den *zwey Blinden* v. Méhul, spielten Hr. Schmitt, und sein Schüler, Hr. Brandt, eine Concertante für zwey Violinen, mit Orchester, von Viotti. Es war uns auffallend, schon einen Schüler von Hrn. Schmitt zu finden, mit dem er öffentlich sich zeigen könnte: allein es fand sich, dass Hr. Brandt schon lange vorher auch bey andern geschickten Meistern Unterricht empfangen hatte, und erst seit kurzer Zeit die Unterweisung des Hrn. Sch. genoss, bey welcher Gelegenheit erwähnte Concertante nach der Weise des Hrn. Schmitt wahrscheinlich eingelernt worden ist. Es ging auch alles ganz richtig, und Hr. Brandt beurkundete wenigstens gute Anlage. Indessen, eine Concertante auf zweyerley Instrumente muss von zwey sehr guten Meistern vorgetragen werden, wenn sie allgemein interessiren und gefallen soll. Die Hrn. Hoffmann und Düring gaben wieder eine Concertante für Klarinette u. Fagott, von Hrn. Düring componirt. Das Stück schien nur zu dem Zweck gemacht, zwey Virtuosen auf genannten Instrumenten glänzen zu lassen; diesem Zweck entsprach es auch sehr gut, so wie beyde Herren ihre Aufgaben rühmlich lösten. Hr. Hoffmann hat nicht nur Gelegenheit, den sehr angenehmen Ton, den es in langsamern Sätzen dem Instrumente zu geben vermag, zu zeigen, sondern er bewies auch die Geschicklichkeit in einem hohen Grade, geschwinde und schwierige Passagen, bestimmt, nett und rund vorzutragen; und Hr. Düring zeigte besonders seine ungewöhnliche Fertigkeit und geflügelte Geschwindigkeit in bedeutenden Schwierigkeiten. Beyde fanden lauten Beyfall. Hr. Brizzi sang eine Arie, in welcher er besonders sehr angenehm erschien, was auch wol einzig sein Zweck war. Zum Beschluss wurde ein Theil von Händels *Alexanders Fest*, nach Mozarts Bearbeitung gegeben. Es gefiel allerdings sehr; doch war eine zweckmässigere Besetzung, besonders in Hinsicht der Chöre, zu wünschen.

Grundlage der Tasten-Applicatur.

(Beschluss aus der letzten No.)

Wir gehen weiter und lassen die Harmonie wachsen und die Hand sich erweitern. Der reine Accord, durch die Octave erhöhet, verlangt vier Finger von der Hand, mit der er ohne Zuthun einer andern Hand gegriffen werden soll. Hier sind die Töne, mögen sich die Finger nun darein vertheilen.

Unsre erste Anordnung geht an die rechte Hand. Der tiefste und höchste Ton ist, wie immer, für den ersten und letzten Finger. Unter den drey dazwischen liegenden wird der Zeigefinger, seines natürlichen Abstandes wegen von dem ersten Finger, unbedenklich in die Terz fallen. Für die beyden übrigen ist die Quinte dem 3ten Finger bey weitem gelegener als dem 4ten. So bildet sich die Fingerfolge 1 2 3 5, welche der Hand die Umspannung einer Octave geläufig macht.

Der Spieler müsste sehr ungeschickt seyn, wenn ihn dieser einzige Griff nicht eine Reihe von Ap-

plicaturen lehren sollte, die aus der Anwendung dieser ersten Versuche von selbst entspringen. Mit Beziehung auf die ersten Harmonien geben wir ihm nur die Beyspiele:

Bald lernt der Spieler, den tiefsten und höchsten Ton in jeder melodischen Fortschreitung vor andern aufsuchen, um die dazwischen liegenden für den freyen Gebrauch der andern Finger aufzubewahren — die erste Grundlage zu einer leichten und sichern Applicatur.

Noch hat uns bisher kein Finger gefehlt. Sobald aber die Harmonie nur einen Schritt aus ihrem Gleise tritt, müssen wir uns nach künstlichen Hülfsmitteln umsehen, wodurch wir uns Finger verschaffen können.

Wir sehen beym ersten Anblick, dass die Quinte liegen bleibe. Unverändert behält also der kleinste Finger seine Lage. Für die Quarte liegt der 4te, für die Secunde der 2te Finger ebenfalls schon in Bereitschaft. Nichts ist natürlicher, als dass der lockere Daum einen Schritt herunter wage, während der 2te und 4te Finger schon ihren Platz ergriffen haben, und eben so wieder an seine vorige Stelle zurückkehre, sobald der 5te Finger seine erste Stelle wieder eingenommen hat, so dass die ganze Harmonie in folgender Bindung erscheine:

Dadurch ist nun die Applicatur für alle aus dieser harmonischen Fortschreitung entspringende melodische Ausweichungen bestimmt:

Nur den Tonarten, deren grosse Septime auf eine obere Taste fällt, wird es beschwerlich, diese Septime mit dem ersten Finger der rechten Hand zu greifen. Die längern Finger sind durch die vorhergegangenen Uebungen in verschiedenen Tonarten der obern Tasten schon gewöhnt. Es war daher nicht zu verwundern, dass die bequeme Applicatur den Zeigefinger lehrte, über den Daum hinwegzuschreiten, und für die Durtöne E, A, G, H, D den Fingersatz zu verordnen:

Dadurch wurde zugleich die Applicatur für alle melodische Abkömmlinge dieser Grundharmonien bestimmt:

Hatte nun der Zeigefinger einmal sich die Möglichkeit ersehen, durch eine leichte Verschränkung über den Daum hinwegzugleiten, so erlaubte er sich eine ähnliche Verschränkung auch da, wo er keine Obertaste fand:

Und nun war das Mittel des Ueberschlagens und Unterschlagens entdeckt, wodurch die Hand um einige Finger nach Bedarf verlängert werden konnte.

Ein gewagteres Unternehmen lässt sich nicht denken, als ein Exempelbuch für alle die Fälle zu schreiben, worin die bisher erwähnten Regeln der Applicatur in jeder Tonart und in jedem Stimmenverein auf den Tasten ihre Anwendung finden. Ausserdem wird ja wol der menschliche Geist nicht bey den bisher entdeckten Vortheilen einer geschickten Fingersetzung stehen bleiben, und welcher Applicaturmeister möchte wol so anmasslich seyn, sich selbst oder andere bereden zu wollen, dass er in seiner Anweisung zur Applicatur zugleich für alle mögliche künftige Fälle gesorgt habe?

Wir erwähnen hierbey nicht einmal des Unterschiedes in dem organischen Bau der Hände, in der Länge und Kürze der Finger, welcher die Behauptung rechtfertiget, dass jeder Meister im Spiel sich seine eigne Applicatur erfinden müsse.

Genug, wenn dieses wenige hinreicht, die Kunsterfahrnen auf eine gründliche Lehrweise der Applicatur nicht bloss in einzelnen Passagen, sondern überhaupt in der geschickten Behandlung eines Instruments aufmerksam zu machen, worin in unsern Tagen der nur wenig leistet, der eine Sonate von Mozart oder Beethoven mit Präcision zu spielen weiss.

Horstig.

Recension.

Quatuor pour le Pianoforte, avec Violon, Viola et Violoncelle, comp. — par J. W. Wilms, Membre de l'Institut à Amsterdam. Oeuvr. 30. à Leipzig, chez Hofmeister. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Nach dem, durch eine verständige, wohlbegründete Theorie und die Werke der besten Meister aus dieser Gattung festgestellten Begriff sollte dies Werk, wie gar manches gleiches Namens in unsere Tagen, nicht Quatuor heissen, sondern brillante Sonate für das concertirende Pianoforte, mit obligater Begleitung der Violin, Viole, und des Violoncells. Indem dies angemerkt wird, ist zugleich bestimmt, was die Leser von dem Werke, so technisch angesehen, zu erwarten haben, und man braucht, in dieser Hinsicht, nur noch hinzuzusetzen, dass es, ausser einer Einleitung, aus drey langen Sätzen bestehet, die sämmtlich in freyer, glänzender Schreibart, mit vielen Figuren, und, in den Allegros, mit nicht wenigen Concertpassagen für das Pianoforte, ein (etwas zu langes) Adagio mit ausgehobenem Gesang, natürlich fliessend, allen Instrumenten angemessen — einige Kleinigkeiten abgerechnet, rein, und zum ausgezeichneten Vortheil des fertigen, lebhaften Klavierspielers geschrieben ist. In Ansehung des Ausdrucks, so findet sich in allen vier Sätzen, was man von Stücken dieser Art zu erwarten pflegt — in der Einleitung ein milder, nicht tragirender Ernst, im ersten Allegro Feuer und Raschheit, im Wechsel mit einzelnen sanften Stellen, im Andante Gefälligkeit, gehoben durch stärkere, nachdrückliche Zwischensätze, im Finale ein heiteres, fröhliches und etwas pikantes Wesen — und findet es in natürlicher Ordnung, mithin auch zu guter Wirkung. Die Gedanken an sich sind nicht auffallend, auch nicht eben unerhört: wie sie nun aber hier hingestellt sind, interessiren sie und sprechen an. Dass der Verf. im Andante etwas zu lang geworden, ist schon erwähnt; zu wünschen möchte noch seyn, dass er in Leitung der Figuren (durch Modulation etc.) seltener auf gewöhnlichen Wegen hinein und heraus gegangen seyn möchte; auch hätten sich bey der Ausarbeitung die Hauptgedanken allerdings fester halten lassen, ohne dass darum diese Schreibart verlassen werden musste. — Als Uebungs- und Unterhaltungsstücke für beträchtlich geübte Dilettanten sind solche Compositionen recht sehr zu empfehlen, und weit mehr, als die jetzt so häufigen, welche zwar mehr Arbeit und Künstlichkeit, aber auch Mangel an ursprünglichem Talent, Armuth an Ideen, und ein ängstliches, gesuchtes, trockenes, hypochondrisch klagendes und hypochondrisch anspruchvolles, stets ungefälliges Wesen zu Tage legen. Der Klavierspieler wird so reichlich und glänzend beschäftigt, dass ihm die Sonate, in dieser Hinsicht, recht gut als eine der gewöhnlichern Concerte dienen kann: gleichwol spielt sich seine Stimme, Fertigkeit und Leben vorausgesetzt, nicht schwer, eben weil alles natürlich, dem Instrumente und den Händen angemessen ist. Der Verf. muss ein tüchtiger, feuriger Klavierspieler seyn.

Der Preis ist wohlfeil, aber auch das Papier schlecht.

Kurze Anzeigen.

Six Duos concert. pour Violon et Alto, compos. — par B. Braun. 4me Livre de Duos. Livraison 1. et 2. à Berlin, chez Schlesinger. (Pr. 1 Rthlr. — pour chaque Livrais.)

Da die Zahl der Compositionen für Violine und Viole eben nicht beträchtlich, folglich die Auswahl darunter nicht gross ist, so wird es den Liebhabern des letztern Instruments gewiss erfreulich seyn, durch jene Duetts einen neuen Beytrag dieser Art zu erhalten. Kann man die Originalität der Ideen auch nicht gerade als das Vorzüglichste davon auszeichnen, so ist doch die Melodie gesangreich und gut geführt, auch mit einer gefälligen Begleitung versehen, die Sätze haben innern Zusammenhang und ein hübsches gegenseitiges Verhältniss, die Schwierigkeiten sind weder zu gross, noch zu gehäuft, und jedes der beyden Instrumente ist seinem Charakter gemäss behandelt. Am gelungensten scheinen die Variationen des 2ten, und das Adagio des 6ten Duetts.

6 Walzer und 6 ländrische Tänze f. d. Pianoforte — von Fried. Merkwitz. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Der Ref. m ganz unbekannte Verf. giebt leichte, gefällige, und recht eigentlich tanzbare Tänze, und macht auf weiteres nicht Anspruch, indem manche Stellen wol zeigen, er hätte tiefer greifen können, wenn er es eben hier nicht für unzweckmässig gehalten hätte. Doch dürfte man statt mancher Figuren, die, wenn auch gar nicht übel, doch zu gewöhnlich sind, (wie S. 2, Syst. 2, besonders da der Gedanke wiederholt wird, S. 2, letzte Clausel u. dergl.) wol, unbeschadet der Ansicht des Verf.s, neuer erfundene wünschen. Die meisten dieser Tänze werden aber denen, welchen sie bestimmt, und für welche sie auch so leicht zu spielen eingerichtet sind, eine angenehme Unterhaltung gewähren.

ANEKDOTEN.

Gray, Swift und mehrere englische Dichter besprachen sich einmal über das, was in der Poesie die grössten Effecte mache. Das Tollste, aber mit Genie! sagte Swift; z. B. eine Idylle unter Spitzbuben! — Bey Gray verfing diese Idee, er modificirte sie ein wenig, und so entstand seine berühmte *Bettler-Oper*. Sie machte ein Glück, wie bis dahin nicht eine. Geraume Zeit wollte man gar nichts sehen, als diese Bettlee — in London, in Bath, zu Bristol, in ganz England, Schottland und Irland. Der Unternehmer der trefflichen italienischen Oper in London ging zu Grunde über dies — Nationalwerk. Miss Fenton, welche das erste Bettlerweib spielte, und von der bis dahin kein Mensch Notiz genommen hatte, wurde vergöttert; man besang sie, man stach sie in Kupfer, die Blätter wurden zu tausenden verkauft, man druckte ihre Lebensgeschichte etc. und der Dichter wurde ungeheuer belohnt. Hab' ichs nicht gesagt? meynte Swift. Er hätte eine Herrschaft verdient, wär' er meiner Idee noch treuer geblieben.

Ein wackerer — ner Componist las die anmuthigen Idyllen der Madame — mit grossem Vergnügen, und glaubte, sie müsse auch treffliche Opern dichten können. Er schrieb an sie und bat sie um ein solches Gedicht. Sie lieferte ihm wirklich bald eine heroische Oper, die aber — Ref. weiss nicht, ob mit Grund — dem Componisten nicht gefiel und die er ihr daher glaubte zurücksenden zu müssen. Das wollte er aber allerdings auf die schonendste, schmeichelhafteste Weise, und da bediente er sich denn auch folgender Wendung: Ihr zarter Genius scheint sich jedoch hier, unter kriegerischen Helden, weniger heimisch zu fühlen, als dort, unter weidenden Heerden.

Druckfehler.

In No. 49. der musikal. Zeit. haben sich folgende Druckfehler eingeschlichen:

S. 816 Z. 16, ist anstatt im Innigsten, zu lesen im Innersten.
- – – 19, fehlt hinter Poesie, das Wort werden.
- 817 – 17, ist anstatt Steinbach zu lesen Stenach.

Die musikalische Zeitung, deren funfzehnten Jahrgang dieses Blatt beschliesst, wird eben so ununterbrochen, wie bisher, und auch ganz in derselben Weise und unter denselben Bedingungen fortgesetzt. In jeder Hinsicht, ausser auf Nachrichten *— da meistens Stoff und Gelegenheit hierzu fehlten — ist der Jahrgang 1813 reicher und gehaltvoller, als irgend ein vorhergegangener: war das unter so hochstungünstigen Verhältnissen zu leisten möglich, so verbürgt es den Lesern, dass die Fortsetzung bey zu hoffenden günstigern Zeiten wenigstens nicht geringer sich zeigen werde.*

Die Redaction.

(Hierbey das Titelblatt mit Cherubini's Bildniss, und das Inhaltsanzeige.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

